LEMPERTZ

1845

MODERN / CONTEMPORARY ART EVENING SALE

5 JUNE 2026

Lot 30

Lot 7 © VG-Bild-Kunst Bonn, 2026

Lot 29

Lot 38 © Günther Uecker

LEMPERTZ

1845

Modern / Contemporary Art
Evening Sale

5. Juni 2026 Köln
Lempertz Auktion 1291

Lot 47 © VG-Bild-Kunst Bonn, 2026

Lot 12

Lot 19 © Erich Heckel Nachlass, Hemmenhofen

Versteigerung *Sale*

Köln ***Cologne***
Freitag 5. Juni 2026 *Friday 5 June*
18 Uhr *6 pm* Lot 1 – 55

Vorbesichtigung *Preview*

Köln ***Cologne***
Samstag 30. Mai 10 – 16 Uhr
Sonntag 31. Mai 11 – 16 Uhr
Montag 1. – Mittwoch 3. Juni 10 – 17:30 Uhr
Donnerstag 4. Juni nach Vereinbarung

Matinée
Samstag 30. Mai ab 11 Uhr

Dr. Daniel Zamani (Museum Frieder Burda) im Gespräch mit Isabel Apiarius-Hanstein über Yoshitomo Nara, um 12 Uhr.

Einführung in die Skulptur „Frauenbüste (Büste Frau L.)“ von Wilhelm Lehmbruck.

München ***Munich***
In Auswahl *A selection*
St.-Anna-Platz 3, 80538 München
Montag 4. – Mittwoch 6. Mai 10 – 17 Uhr

Berlin
In Auswahl *A selection*
Poststr. 22, 10178 Berlin-Mitte
Montag 11. / Dienstag 12. Mai 10 – 17 Uhr
After-Work-Empfang Montag 11. Mai ab 17 Uhr

Die Auktion wird auf www.lempertz.com live gestreamt.
The auction will be streamed live at www.lempertz.com

Umschlag vorne *Front cover*
Lot 26 Wilhelm Lehmbruck
Umschlag hinten *Back cover*
Lot 14 Zdeněk Sýkora
© Zdeněk Sýkora 2026

Neumarkt 3 D-50667 Köln
T +49.221.925729-0 F +49.221.925729-6
info@lempertz.com www.lempertz.com

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

1

Magnolien und Fuchsien Um 1925

Aquarell auf Japanpapier. 47 x 35,8 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts mit schwarzer Tusche signiert 'Nolde'.- In farbfrischer Erhaltung.

Mit einer Photo-Expertise von Martin Urban vom 21.8.1991 und einer Bestätigung der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde vom 18.3.2026.

Das Werk ist unter der Nummer Fr.A.1291 in der Nolde Stiftung registriert und wird in ein zukünftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufgenommen.

Watercolour on Japan paper. 47 x 35.8 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in black India ink upper right. – In fine condition with fresh colours.

With a photo-certificate by Martin Urban dated 21 Aug. 1981 and a confirmation by Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde dated 18 March 2026.

The work is registered in the Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde with the number Fr.A.1291 and will be included in a future catalogue raisonné of watercolours and drawings by Emil Nolde.

Provenienz *Provenance*
Buchhandlung Fredebeul & Koenen, Essen (um 1928); Privatbesitz Essen; Privatbesitz St. Gallen: Lempertz, Köln, Auktion 613, 31.5.1986, Lot 757; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000

IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R 2

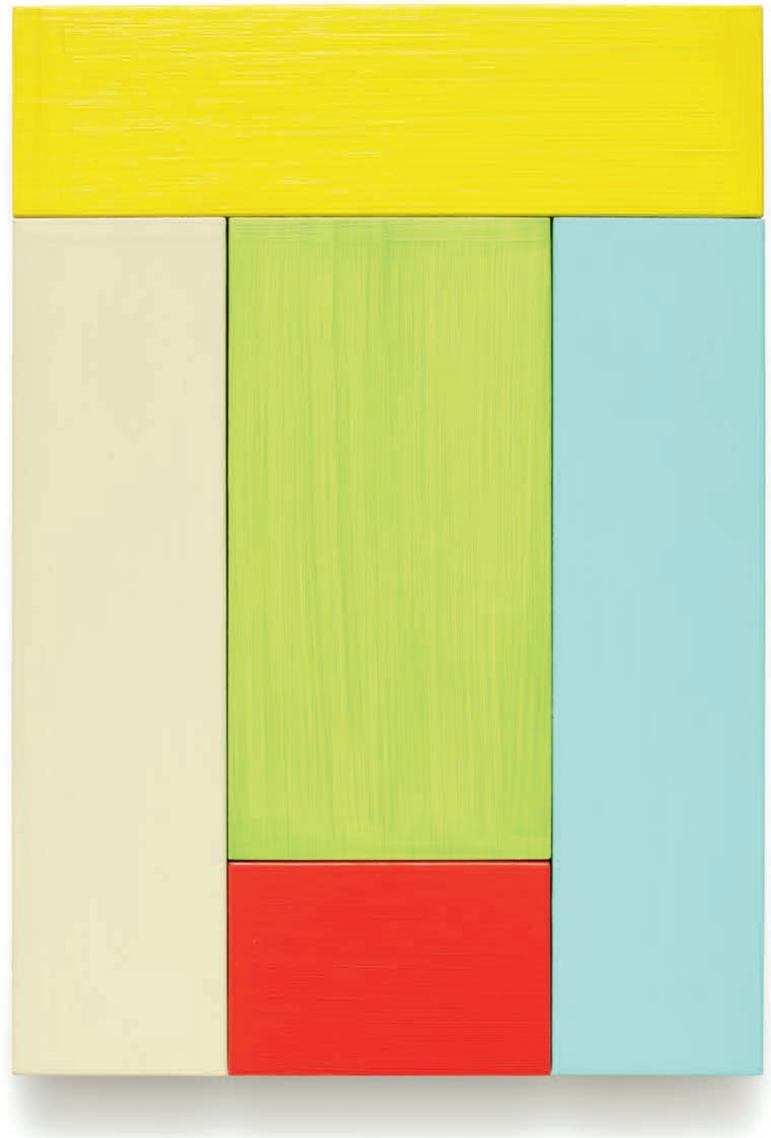
Portrait
1998

Acryl auf Holz. 50 x 35 x 9 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert ’iMi 98‘. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on wood. 50 x 35 x 9 cm. Signed and dated ‘iMi 98’ verso on wood. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Achenbach Art Consulting, Düsseldorf;
Firmensammlung, Deutschland

€ 35 000 – 45 000



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R3

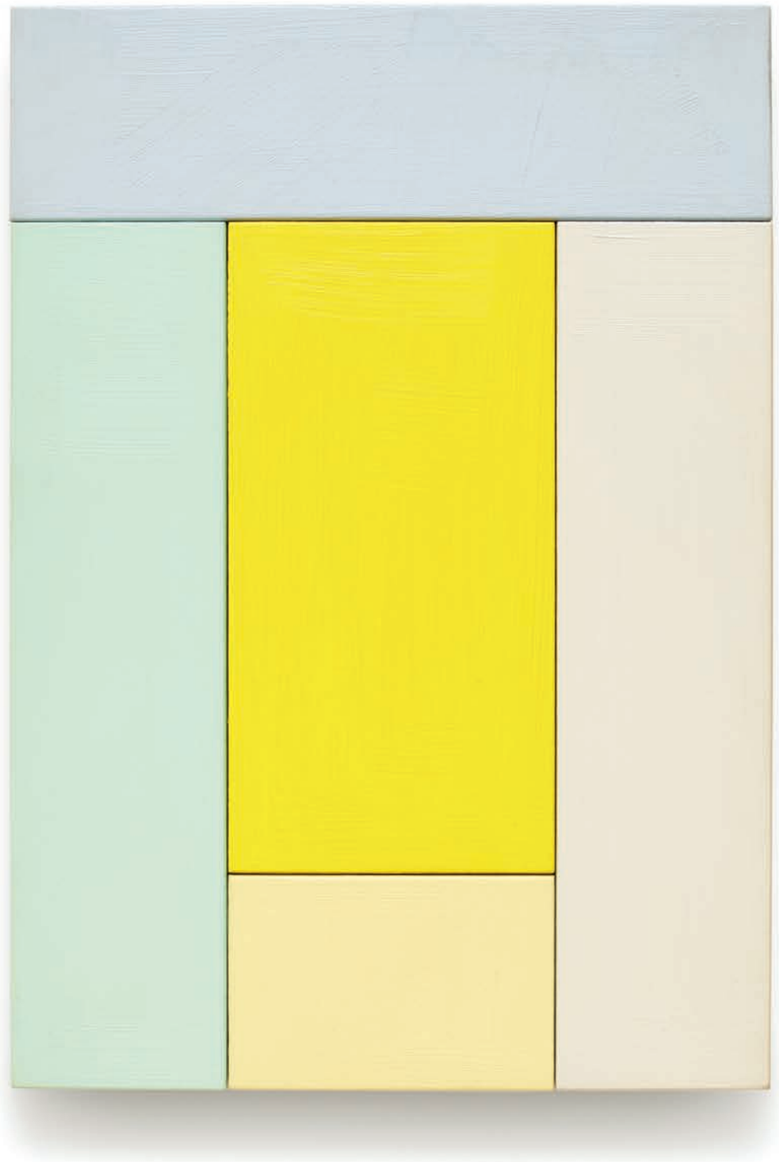
Portrait
1992

Acryl auf Holz. 50 x 35 x 9 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert ’iMi 92‘ sowie bezeichnet ”A9“. – Mit geringfügigen Alterspuren.

Acrylic on wood. 50 x 35 x 9 cm. Signed and dated ‘iMi 92’ and designated “A9” verso on wood. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Achenbach Art Consulting, Düsseldorf;
Firmensammlung, Deutschland

€ 35 000 – 45 000



GUSTAVE LOISEAU

1865 – Paris – 1935

4

Le Quai de Beynac Um 1926

Öl auf Leinwand. 60,2 x 73,2 cm. Gerahmt. Unten rechts dunkelrot signiert 'G Loiseau'. Rückseitig auf der mittleren Leiste des Keilrahmens ein alter Papieraufkleber mit Tinte beschriftet „Loiseau 12565 Le quai de Beynac 1926" (charakteristisch für Galerie Durand-Ruel, Paris). – In schöner, farbfrischer Erhaltung.

Oil on canvas. 60.2 x 73.2 cm. Framed. Signed 'G Loiseau' in dark red lower right. An old paper label inscribed in ink "Loiseau 12565 Le quai de Beynac 1926" (characteristic of Galerie Durand-Ruel, Paris) verso on the center strip of the stretcher frame. – Fine, colour-fresh condition.

Provenienz *Provenance*
Waterhouse & Dodd Gallery, London;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

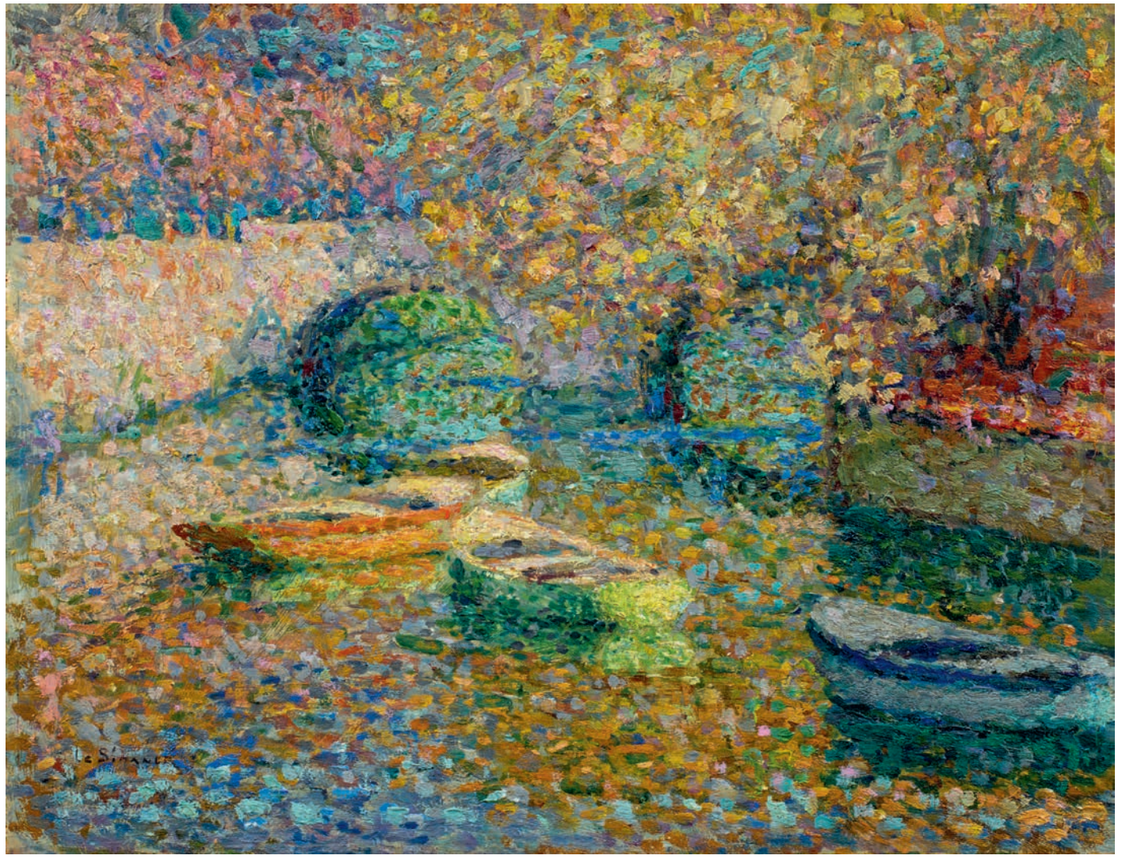
€ 80 000 – 120 000

Mit wunderbar leichtem und an Claude Monet erinnernden Farbauftrag schilderte der Impressionist Gustave Loiseau die in Südwest-Frankreich liegende kleine Ortschaft Beynac am Fluss Dordogne. Wie in so vielen seiner Flusslandschaften teilt sich die Bildfläche auch bei diesem Werk in die Darstellung der am Ufer liegenden Häuser rechts und in den ruhig dahinfließenden Fluss gegenüber. Während die breite Straße mit Figuren und Fuhrwerk den Betrachter geradezu einlädt, Beynac zu erkunden, erscheinen links zunächst Bäume und Sträucher, die den Fluss erst in einiger Entfernung sichtbar werden lassen. Über der Szenerie wölbt sich ein blau-violett erscheinender Himmel mit lebendigem Wolkenbild. Durch die bewegten und teils pastosen Farbtupfer schuf Loiseau eine reich strukturierte Oberfläche, die den Betrachter sowohl den Wind als auch das goldene Licht erahnen lassen.

Gustave Loiseau stammte aus einer angesehenen, in Pontoise ansässigen Kaufmannsfamilie. Nach der Ausbildung zum Dekorateur ermöglichte ihm eine Erbschaft, sich ganz der Malerei zu widmen. Er besuchte aber keine Akademie, sondern lernte bei Paul Gauguin und bei Camille Pissarro grundlegende spätimpressionistische Farb- und Pinseltechniken. Als ihn der Galerist Paul Durand-Ruel 1897 unter Vertrag nahm, war dies der Beginn einer künstlerisch erfolgreichen Zeit, in der er sich für viele Jahre auf Reisen begab. Motivisch entwickelte er eine Vorliebe für Flusslandschaften, die er in zarten Farben wiedergab. Wie auch das Gemälde „Le Quai de Beynac“ vermitteln fast alle seine Werke eine zeitlose und von den Auswirkungen der industriellen Revolution unberührte Idylle.

With wonderfully light brushwork reminiscent of Claude Monet, the impressionist Gustave Loiseau has depicted the little village of Beynac along the Dordogne river in south-western France. In this work, as in so many of his riverscapes, the picture plane is divided between the depiction of the buildings along the bank on the right and the peacefully flowing river opposite them. While the broad street featuring figures and a wagon virtually invites viewers to explore Beynac, we initially see trees and shrubs on the left, and they only permit us to view the river at some distance. A blue and violet sky with a vibrant display of clouds appears above the scene. Loiseau has used his dynamic and sometimes impasto dabs of paint to generate a richly textured surface that enables viewers to sense the wind as well as the golden light.

Gustave Loiseau came from a distinguished family of tradesmen based in Pontoise. After training as a decorator, an inheritance enabled him to dedicate himself entirely to painting. Instead of attending an art school or academy, he learned fundamental late-impressionist chromatic and brush techniques from Paul Gauguin and, particularly, Camille Pissarro. When the gallerist Paul Durand-Ruel placed him under contract in 1897, it marked the beginning of an artistically and financially successful period in which he travelled for many years. In terms of motifs he developed a predilection for riverscapes, which he depicted in delicate, usually realistic colours. Like the painting ‘Le Quai de Beynac’, which is up for auction here, almost all of his works convey a sense of a timeless idyll untouched by the effects of the industrial revolution.



HENRI EUGÈNE AUGUSTIN LE SIDANER

Port-Louis (Mauritius) 1862 – 1939 Paris

5

Les Petites barques, automne, Quimper 1923

Öl auf Holz. 27,2 x 35,2 cm. Unten links schwarz signiert „Le SIDANER‘. – In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung.

Oil on panel. 27.2 x 35.2 cm. Signed “Le SIDANER’ in black lower left. – Very fine condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Frankreich (rückseitiges Etikett aus Nantes); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*
Yann Farinaux-Le Sidaner, Henri Le Sidaner. Paysages Intimes, Saint-Rémy-en-l‘Eau 2013, S. 171, mit Farbabb.

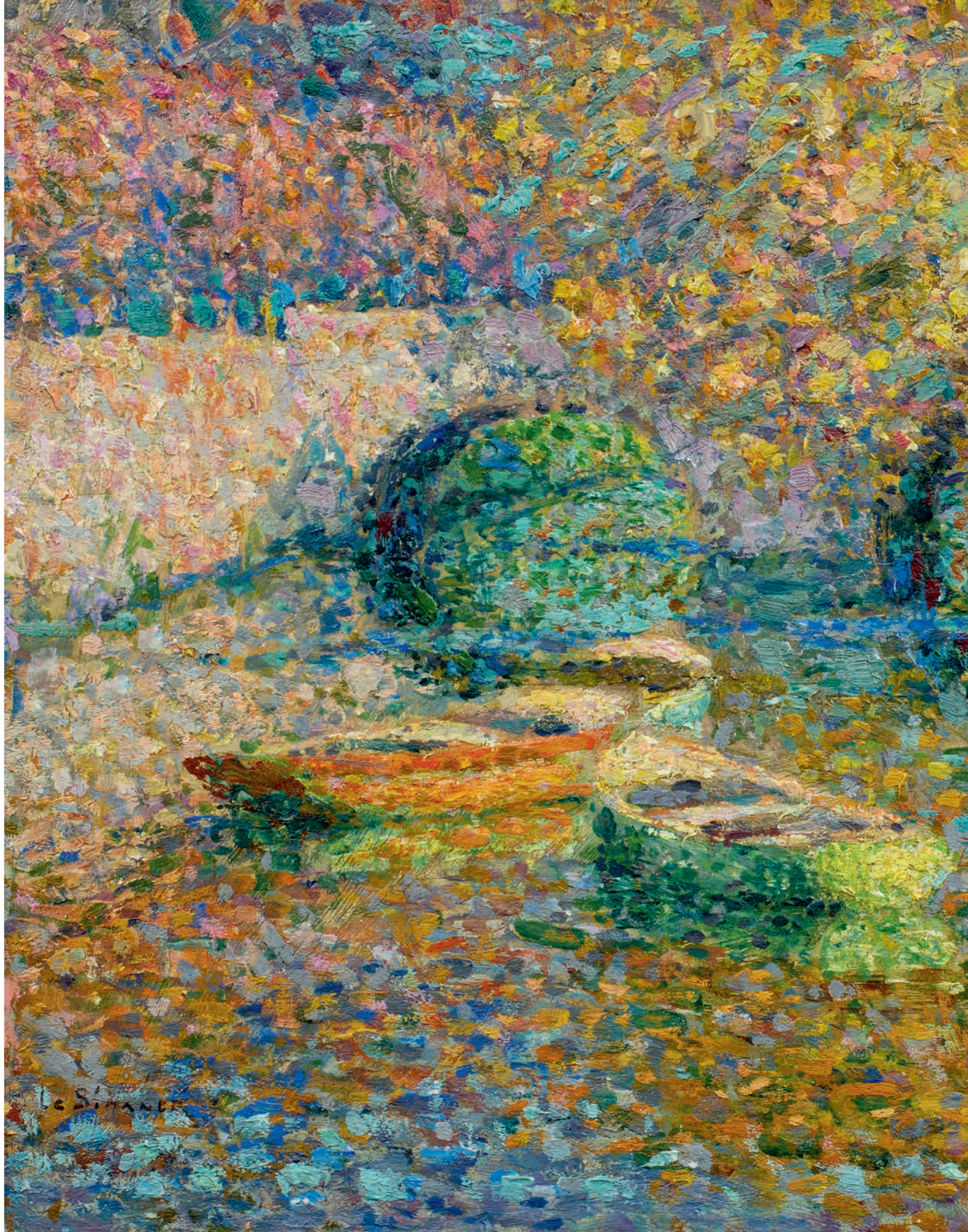
€ 70 000 – 90 000

Das von Henri Le Sidaner stammende Gemälde „Les Petites barques, automne“ entstand 1923 in der mittelalterlich geprägten Stadt Quimper in der Bretagne. Das Thema des Bildes ist der ruhig dahinfließende Fluss Odet mit farbigen Ruderbooten und einer im Hintergrund sichtbar werdenden Steinbrücke. Das Gemälde ist eines von insgesamt drei Ansichten von Quimper.

Le Sidaner ist einer der wichtigsten Vertreter des von Georges Seurat begründeten Neo-Impressionismus. Wie Götz Czymmek zur Definition des Stils schreibt, „versuchte der Neo-Impressionist die im Impressionismus entwickelte aufgelockert-leichte, freie und der Landschaft nachempfundene Malweise […] theoretisch zu erfassen und mit Hilfe des Divisionismus bzw. Pointilismus auf eine naturwissenschaftliche Basis zu stellen.“ (zit. nach: Barbara Schaefer, Die Impressionisten und ihre Nachfolger, Köln 2006, S. 42). Nachdem Seurat es erstmals in Gemälden wie „La Grande Jatte“ demonstriert hatte, ging auch Le Sidaner dazu über, die Farbe in Form von kurzen Strichen und Punkten aufzutragen. Wird die Stadtansicht „Les Petites barques“ aus der Nähe betrachtet, wird deutlich, mit welcher Präzision er die Punkte in Rot, Orange, Gelb, Violett und Blau dicht nebeneinandersetzte. Die so aufgebaute Farbfläche gewinnt allein durch die Variation der Farbintensität an Tiefe, und erst durch die Betrachtung aus Entfernung werden die Motive erkennbar. Le Sidaner perfektionierte die Technik, so dass der Galerist Georges Petit ihn 1889 unter Vertrag nahm und ihm die Teilnahme an Ausstellungen vermittelte. Der größte persönliche Erfolg des Malers war 1937 die Wahl zum Präsidenten der Académie des Beaux-Arts in Paris.

Henri Le Sidaner created his painting ‘Les Petites barques, automne’ in the medieval townscape of Quimper in Brittany in 1923. The picture’s subject is the peacefully flowing Odet river, with colourful rowing boats and a stone bridge that becomes visible in the background. This painting is one of a total of three views of Quimper.

Le Sidaner was one of the most important representatives of the neo-impressionism founded by Georges Seurat. Regarding the definition of this style, Götz Czymmek writes: “the neo-impressionist attempted to theoretically grasp impressionism’s casually light, free manner of painting based on the impression made by the landscape […] and place it on a scientific basis with the help of divisionism or pointillism” (cited in: Barbara Schaefer, Die Impressionisten und ihre Nachfolger, Köln 2006, p. 42). Following Seurat’s initial demonstration in paintings like ‘La Grande Jatte’, Le Sidaner also began to apply his paint in the form of short dashes and dots. A closer look at the townscape of ‘Les Petites barques’ clearly reveals the precision with which he has placed the dots of red, orange, yellow, violet and blue right alongside each other. The variation in the intensity of the colours alone invests the field of colour that is built up in this way with a sense of depth, and it is only when we look at the work from a distance that the motifs become recognisable. Le Sidaner perfected this technique, leading the gallerist Georges Petit to put him under contract in 1889 and arrange for him to participate in exhibitions. The painter’s greatest personal success was his election as president of Paris’s Académie des Beaux-Arts in 1937.



RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

6

L’Allée d’Arbres
1922

Öl auf Leinwand. 55,1 x 46,2 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ’Raoul Dufy‘. – In farblich schöner Erhaltung. Links unten winzige, vereinzelte Farbabplatzungen.

Laffaille 805

Oil on canvas. 55.1 x 46.2 cm. Framed. Signed ‘Raoul Dufy’ in black lower right. – In fine condition with fresh colours. Tiny, isolated losses of paint lower left.

Provenienz *Provenance*
Alex E. Engelman, Los Angeles; Galerie Bernheim-Jeune, Paris; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*
Marcelle Berr de Turique, Raoul Dufy, Paris 1930, S. 73

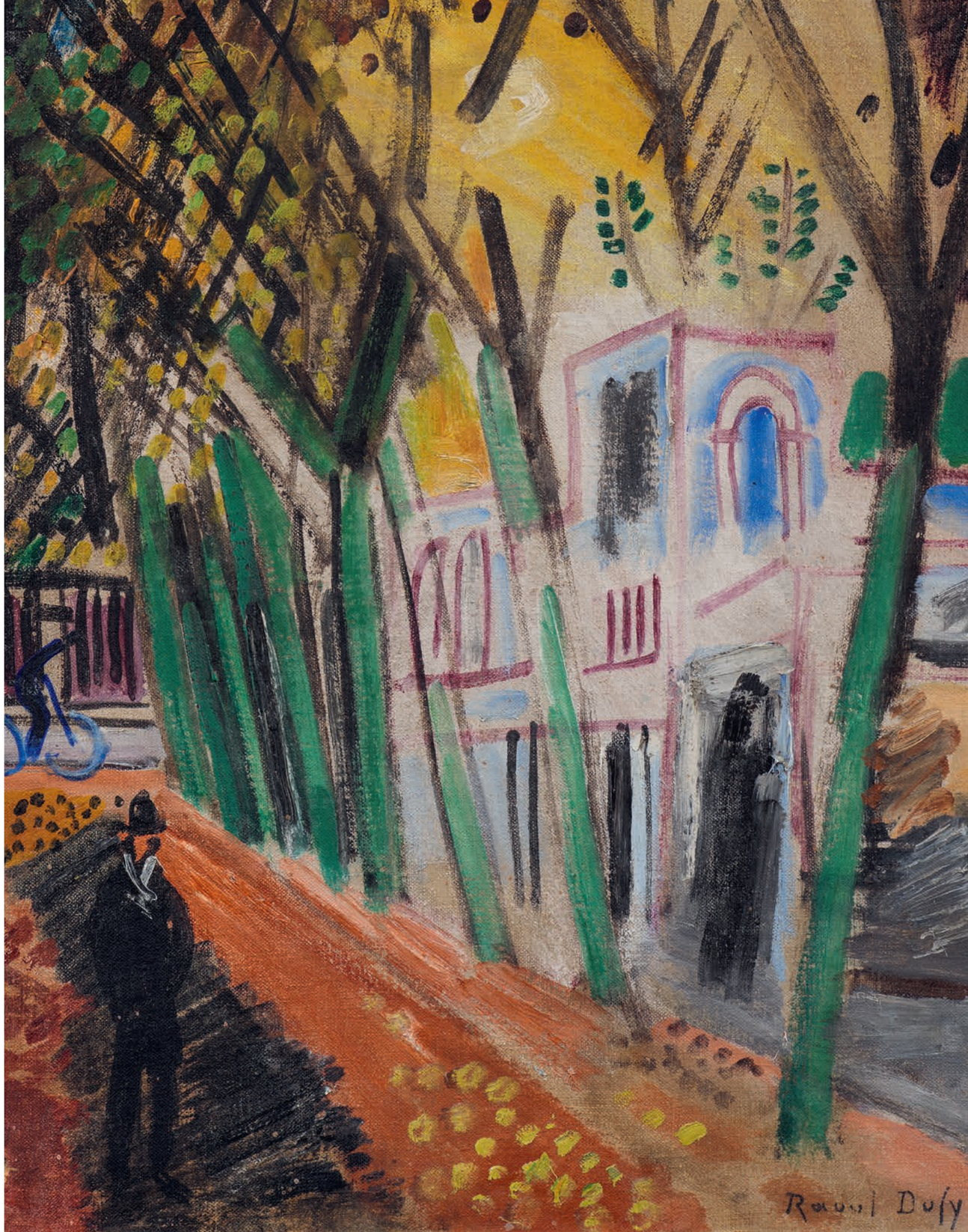
€ 100 000 – 150 000

Mit dem Gemälde „L' Allée d'Arbres“ kommt eine in der Normandie entstandene und farblich qualitätsvolle Stadtansicht des Fauvisten Raoul Dufy zum Aufruf. Das Eingangsmotiv ist eine in die Tiefe des Bildes führende, holprige Straße, die sowohl von hochgewachsenen Bäumen als auch von weißen Häusern gesäumt wird. Während im Hintergrund ein Fahrradfahrer auszumachen ist, scheint der schwarz gekleidete Mann vorn auf den Betrachter zuzulaufen.

Die Qualität des Gemäldes liegt in der komplementären Verwendung von Grün- und Rottönen, die durch intensives Gelb, Blau und ein strahlendes Weiß verstärkt werden. Die ausgeprägte Farbigkeit ist charakteristisch für das Werk Raoul Dufys, der als Impressionist angefangen hatte, als Kubist im Sinne von Georges Braque fortgeschritten war und sich in den 1910er Jahren dem Fauvismus zugewandt hatte. Nachdem er sich mit dem Schaffen von Henri Matisse beschäftigt und am ‚Salon des Indépandants' teilgenommen hatte, begann er sich um 1920 von seinen Einflüssen endgültig zu lösen. Wenn im Hochformat „L' Allée d'Arbres“ erstmals auch Vereinfachung und Abstrahierung der Motive zu erkennen sind, mag dies ein Zeichen dafür sein, dass Dufy bestrebt war, einen eigenständigen und persönlichen Stil zu etablieren. Dazu tragen auch die zu Schraffuren mutierten Baumstämme im oberen Bilddrittel und die sichtbare Pinselführung bei, die dem Gemälde einen expressiven Charakter verleihen.

The painting 'L'Allée d'Arbres', a colourful and high-quality cityscape by the Fauvist Raoul Dufy created in Normandy, is now offered for auction. The central motif is a bumpy road leading into the depth of the painting, lined with both tall trees and white houses. While a cyclist can be seen in the background, the man dressed in black in the foreground appears to be walking toward the viewer.

The quality of the painting lies in the complementary use of shades of green and red, enhanced by intense yellows, blues, and a radiant white. The vivid colouration is characteristic of the work of Raoul Dufy, who began as an Impressionist, progressed as a Cubist in the tradition of Georges Braque, and turned to Fauvism in the 1910s. After engaging with the work of Henri Matisse and participating in the 'Salon des Indépendants,' he began to definitively break away from his influences around 1920. If simplification and abstraction of the motifs are also discernible for the first time in the portrait-format 'L'Allée d'Arbres', this may be a sign that Dufy was striving to establish an independent and personal style. The tree trunks in the upper third of the painting, rendered with hatching, and the visible brushstrokes also contribute to this, lending the painting an expressive quality.



MARWAN

Damaskus 1934 – 2016 Berlin

7

Ohne Titel
1977

Eitempera auf Leinwand. 89 x 116 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'marwan 77'. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert und datiert 'marwan Okt. 77'. – Mit leichten Altersspuren.

Egg tempera on canvas. 89 x 116 cm. Framed. Signed and dated 'marwan 77'. Signed and dated 'marwan Okt. 77' verso on stretcher. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Berlin

€ 90 000 – 120 000

Der 1934 in Damaskus geborene Maler Marwan Kassab-Bachi, bekannt als Marwan, gehört zu den prägenden Künstlerpersönlichkeiten der Berliner Nachkriegsmoderne. Nach einem Studium der arabischen Literatur in Damaskus kam er 1957 nach Berlin, wo er an der Hochschule für Bildende Künste in die Klasse von Hann Trier aufgenommen wurde und eine eigenständige, zwischen Figuration und Abstraktion vermittelnde Bildsprache entwickelte.

Das vorliegende Gemälde von 1977 steht exemplarisch für Marwans zentrale Werkgruppe der „Köpfe“. Die Komposition zeigt einen extrem nahsichtigen Ausschnitt eines Gesichts, der sich von den hochgezogenen Augenbrauen bis zu einer voluminösen Oberlippe erstreckt, welche die untere Bildkante berührt. Der Kopf füllt die Leinwand nahezu vollständig und transformiert sich von einer physiognomischen Darstellung in ein autonomes Bildfeld. Die Grenze zwischen Gesicht und Landschaft scheint aufgehoben; der Kopf wird zur „Gesichtslandschaft“, in der sich innere Zustände einschreiben.

Die malerische Ausführung ist von einem schichtweisen Farbauftrag geprägt. Über weich modellierten Partien liegen farbige, wellenförmig geführte, zeichnerisch anmutende Pinselzüge, die die Oberfläche strukturieren und dem Bild eine rhythmische Tiefenbewegung verleihen. Die Vielfalt der Farbwerte, die sich in der Nahsicht entfaltet, verdichtet sich mit zunehmender Distanz zu einer tonal gebundenen, in sich geschlossenen Gesamtwirkung.

Der hier angebotene Kopf entstammt einer größeren Sammlung mit unmittelbarem Bezug zum Künstler. In Berliner Nachbarschaft entwickelte sich eine persönliche Verbindung zwischen den Sammlern und Marwan. In diesem Kontext entstand 1975 auch das in Eitempera ausgeführte Porträt ihres Sohnes Thomas (A 1292, Lot 358). Weitere Werke derselben Sammlung umfassen ein Stillleben (Lot 359) sowie zwei abstrakte Kompositionen, Öl auf Leinwand und Tusche auf Papier und (Lots 357 und 360), beide 1962 entstanden.

Wie Lothar Romain ausführt, habe es in Marwans langer Zeit des Malens immer wieder deutlich voneinander abgrenzbare Stationen gegeben, das heißt thematisch und formal differenzierte Werkgruppen. Diese bildeten jeweils eigene motivische Familien mit spezifischen Ausprägungen im malerischen Duktus, kreisten jedoch stets um ein gemeinsames Zentrum der künstlerischen Intention: die Suche nach einer adäquaten Transformation existentieller Fragen in der Malerei, verstanden als Übersetzung menschlicher Existenz in das Medium der Malerei. (vgl., ebd., S.5)

„Die Farbe ist für Marwan das Material, mit dem er das Verhältnis des Menschen in der Welt, seine Existenz in und mit der Natur erkundet. Aber er hat sie, ohne ihre Eigenständigkeit einzuschränken, nie Selbstzweck werden lassen. Sie konstituiert Figur oder Figuren, Landschaft und Gegenstände in einem nur ihnen zugehörigen Bildraum. Er wächst aus ihnen heraus, durchdringt sie oder hält sie in der Schwebe ihrer eigenen Farbwelt. Sie schafft im Malauftrag, im Wechsel zwischen pastosen Energiezentren und flächigen Ruhezonen, zwischen reinen und gebrochenen Tönen den Duktus, der sowohl die Handlung des Malens thematisiert wie gleichzeitig Eigenschaften der Figuren und ihrer Welt darstellt, ihren Lebensrhythmus und ihr Verhältnis zueinander formuliert.”

(Lothar Romain, Marwans Welt, in: Marwan, Neunundneunzig Gesichter, Ausst.Kat., Galerie am Fischmarkt, Erfurt 1999, S. 5/6)

Lot 359, Day Sale, 6.6.2026

The painter Marwan Kassab-Bachi, known as Marwan, was born in Damascus in 1934 and is one of the defining artistic figures of postwar modernism in Berlin. After studying Arabic literature in Damascus, he came to Berlin in 1957, where he was accepted into Hann Trier's class at the Hochschule für Bildende Künste and developed an independent visual language that bridges figuration and abstraction.

This portrait from 1977 is representative of Marwan's central series of works, the 'Heads'. The composition shows an extremely close-up detail of a face, extending from the raised eyebrows to a voluminous upper lip that touches the lower edge of the canvas. The head fills the canvas almost entirely and transforms from a physiognomic representation into an autonomous pictorial field. The boundary between face and landscape seems to dissolve; the head becomes a 'facial landscape' in which inner states are inscribed.

The painterly execution is characterised by a layered application of paint. Over softly modeled areas lie coloured, undulating, sketch-like brushstrokes that structure the surface and lend the image a rhythmic sense of depth. The variety of colour values that unfolds up close condenses with increasing distance into a tonally cohesive, self-contained overall effect.

The portrait offered here comes from a larger collection with a direct connection to the artist. A personal bond developed between the collectors and Marwan in their Berlin neighborhood. It was in this context that the portrait of their son Thomas, executed in egg tempera (A 1292, lot 358), was created in 1975. Other works from the same collection include a still life (lot 359) as well as two abstract compositions, oil on canvas and ink on paper (lots 357 and 360), both created in 1962.

As Lothar Romain explains, Marwan's long career as a painter was marked by distinct phases – that is, thematically and formally differentiated groups of works. Each of these formed its own family of motifs with specific characteristics in the painterly style, yet they always revolved around a common center of artistic intention: the search for an adequate transformation of existential questions into painting, understood as the translation of human existence into the medium of painting. (cf. ibid., p.5)

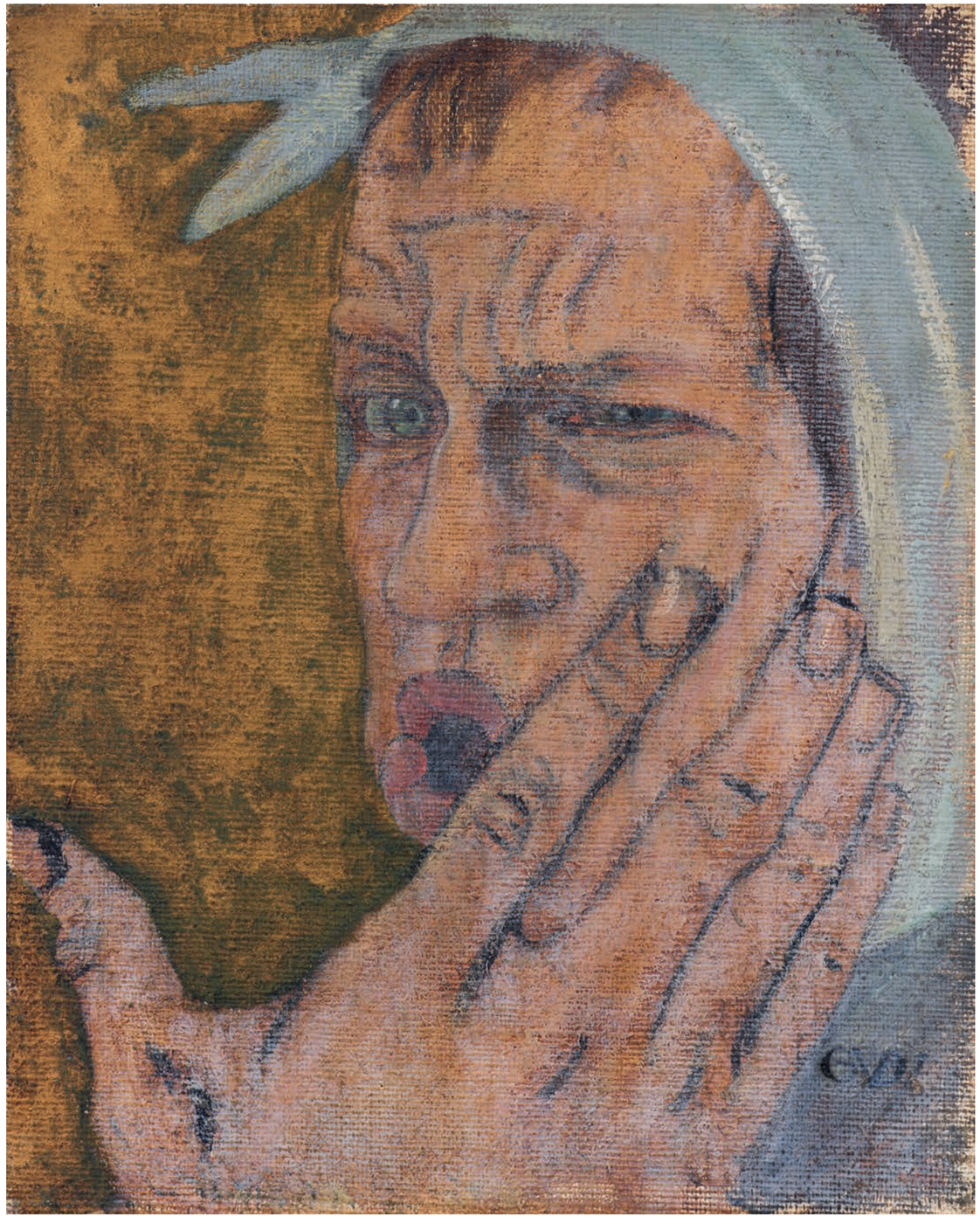
"For Marwan, colour is the medium through which he explores humanity's relationship to the world and its existence within and alongside nature. Yet, without limiting its autonomy, he has never allowed it to become an end in itself. It gives form to figures, landscapes, and objects within a pictorial space unique to them. It grows out of them, permeates them, or holds them in the limbo of their own world of colour. Through the application of paint – in the alternation between impasto-like centers of energy and flat zones of calm, between pure and broken tones – it creates a style that both thematises the act of painting and simultaneously depicts the characteristics of the figures and their world, formulating their rhythm of life and their relationship to one another."

(Lothar Romain, Marwan's World, in: Marwan, Neunundneunzig Gesichter, exhib.cat., Galerie am Fischmarkt, Erfurt 1999, pp. 5/6)

Lot 357, Day Sale, 6.6.2026

GUSTAVE VAN DE WOESTYNE

Gent 1881 – 1947 Uccle



8

Mal aux Dents (Portrait of a sick man) Um 1911

Öl und Tempera auf Leinwand. 27,8 x 22,6 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert 'GVDW' (ligiert). – In farbfrischer Erhaltung. Leichte Bereibungen an den Bildrändern.

Mit einem Gutachten von Piet Boyens, Sweikhuizen, vom 28.3.2026

Oil on tempera on canvas. 27.8 x 22.6 cm. Framed. Monogrammed 'GVDW' (joined) in black lower right. – In good condition with fresh colours. Slightly rubbed along margins.

With an expert report by Piet Boyens, Sweikhuizen, dated 28 March 2026

Provenienz *Provenance*
Albert Eggermont, Sint-Martens-Latem (Etikett auf dem Keilrahmen); Sotheby's Amsterdam, Modern & Contemporary Art, 1.6.1994, Lot 252A; Privatbesitz Niederlande

Ausstellungen *Exhibitions*
Sint-Martens-Latem 1970 (Gemeentehuis), Tentoonstelling Gustave van de Woestyne, (Etikett auf dem Keilrahmen); Brüssel 1988 (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), De eerste groep van Sint-Martens-Latem 1899-1914, S. 190 mit Abb. Nr. 80

€ 60 000 – 80 000

Gustave van de Woestyne war ein flämischer und in seiner Zeit bekannter, erfolgreicher Maler. An der königlichen Akademie für Schöne Künste in Gent ausgebildet, war er schon früh mit dem Bildhauer George Minne befreundet und schloss sich 1898 der für die flämische Kunst zentralen Künstlergemeinschaft von Laethem-Saint-Martin in der ländlichen Umgebung unweit von Gent an. Die bildenden Künstler dieser Gruppierung, unter ihnen Albijn van den Abeele und Valerius de Saedeleer, wandten sich gegen den Impressionismus und entwickelten eine neusachliche, symbolistische Malerei. Charakteristisch für die „Schule von Laethem“ war die Auswahl der Bildthemen, denn abgesehen von stillen Landschaften und religiösen Sujets malten sie bäuerliche Figuren, deren Einfachheit sie in Symbiose mit der Natur interpretierten.

Van de Woestyne war von diesen Prinzipien in stilistischer und thematischer Hinsicht grundlegend geprägt. Vor dem Hintergrund seiner philosophischen Überlegungen und tiefer Religiosität erweiterte er die bäuerlichen Themen um grundsätzlich benachteiligte Personen, kranke Menschen und trauernde Mütter. Zu diesem Repertoire passt die zum Aufruf kommende Darstellung des an Zahnschmerzen leidenden Mannes von 1911. Van Woestyne interpretierte den Mann nicht still leidend, sondern vermittelte durch den geöffneten Mund, das zugekniffene Auge und die in Falten gelegte Stirn dessen Anspannung und Not. Die angeschnittene Hand auf der Wange vermag den Ausdruck seiner Schmerzen noch zu verstärken. Mit einer deutlich linearen Auffassung und einer intensiven blau-goldenen Farbgebung ist das Gemälde ein beredtes Zeugnis für das Mitgefühl des in seiner Kunst um Anteilnahme ringenden Malers.

Gustave van de Woestyne was a Flemish painter who was well known and successful in his time. Educated at the Royal Academy of Fine Arts of Ghent, he quickly became friends with the sculptor George Minne; in 1898 he joined the artists association of Sint-Martens-Latem, which was located in a rural area not far from Ghent and played a central role in Flemish art. The fine artists in this group, who included Albijn van den Abeele and Valerius de Saedeleer, rejected impressionism and developed a form of painting based on symbolism and the New Objectivity. The “School of Latem” was characterised by its selection of motifs: besides tranquil landscapes and religious subjects, they painted figures of farmers, interpreting their simplicity in a symbiosis with nature.

Van de Woestyne was deeply influenced by these principles in terms of style and content. Within the context of his philosophical ideas and deep religiosity, he expanded the motifs related to farmers to include fundamentally underprivileged and ailing individuals as well as grieving mothers. His 1911 image of a man suffering from a toothache, which is coming up for auction here, belongs to this repertoire. Van Woestyne does not interpret the man as suffering quietly; instead, his open mouth, squinting eye and furrowed forehead convey stress and desperation. The partially cropped hand on his cheek may be making the expression of his pain even worse. With its clearly linear concept and intense blue-and-gold palette, this painting provides an eloquent testament to the empathy of this painter struggling to realise compassion in his art.

PIET MONDRIAN

Amersfoort 1872 – 1944 New York

9

De Oostzijdse molen aan t' Gein bij Abcoude 1903

Schwarze und blau-weiße Kreide auf Skizzenblockpapier. 25,2 x 35,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'Piet Mondriaan.'. – Das Papier gebräunt, oben und rechts mit schmalem Bräunungsrand. Rückseitig die Ränder schmal mit Japanpapier unterlegt. Die obere linke Ecke mit Heftzwecklöchlein, rückseitig hinterlegt mit Japan.

Mit einer Foto-Expertise von Joop M. Joosten, Leiden, vom 14. Mai 2007

Black and blue-white chalk on sketchbook paper. 25.2 x 35.5 cm. Framed under glass. Signed 'Piet Mondriaan.' in black lower left. – The paper browned, with a narrow browning margin at the top and right. The margins narrowly backed with Japan paper verso. The upper left corner with a pinhole, backed with Japan paper verso.

With a photo-certficate from Joop M. Joosten, Leiden, from 14 May 2007

Provenienz *Provenance*
Nachlass eines mit Piet Mondrian befreundeten Künstlers (bis um 2007); Sotheby's Amsterdam, 19th Century European Paintings, 15.10.2008, Lot 226; bei Borzo Kunsthandel, Amsterdam (2009) erworben, seitdem Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 45 000

EDUARDO CHILLIDA

1924 – San Sebastian – 2002

10

Óxido G-196
1990

Schamotte-Ton, Kupferoxid. 29,5 x 32,2 x 7,8 cm. Rückseitig mit eingeschlagenem Künstlersignet. – Mit Atelier- und geringfügigen Alterspuren.

Ignacio Chillida, Alberto Cobo u.a., Eduardo Chillida III (1983-1990), Catalogue raisonné of sculpture, Nerea 2019, WVZ-Nr.1990062

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Museo Chillida-Leku, Hernani, registriert.

Fireclay, copper oxide. 29.5 x 32.2 x 7.8 cm. Stamped artist's signet verso. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the archive of Museo Chillida-Leku, Hernani.

Provenienz *Provenance*
Galerie Lelong, Zürich (2001);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Bedburg-Hau 2001 (Museum Schloss Moyland), Eduardo Chillida, Elkartu, Ausst.Kat.Nr.16, S.59

Wien 1995/1996 (BAWAG Foundation), Eduardo Chillida, Terrakotta, Eisen, Papier

Paris 1995 (Galerie Lelong), Chillida, Terres et gravitations, Ausst.Kat.Nr.3, S.14

€ 70 000 – 90 000

»Die Grenze ist der eigentliche
Protagonist des Raums;
so wie die Gegenwart – ebenfalls eine Grenze –
der eigentliche Protagonist der Zeit ist.«

Eduardo Chillida, in: Chillida en San Sebastian,
Ausst.Kat. Caja Gipuzkoa San Sebastián,
San Sebastián 1992, S.29

»The boundary is the true protagonist of space; just as the present, another limit, is the true protagonist of time.«

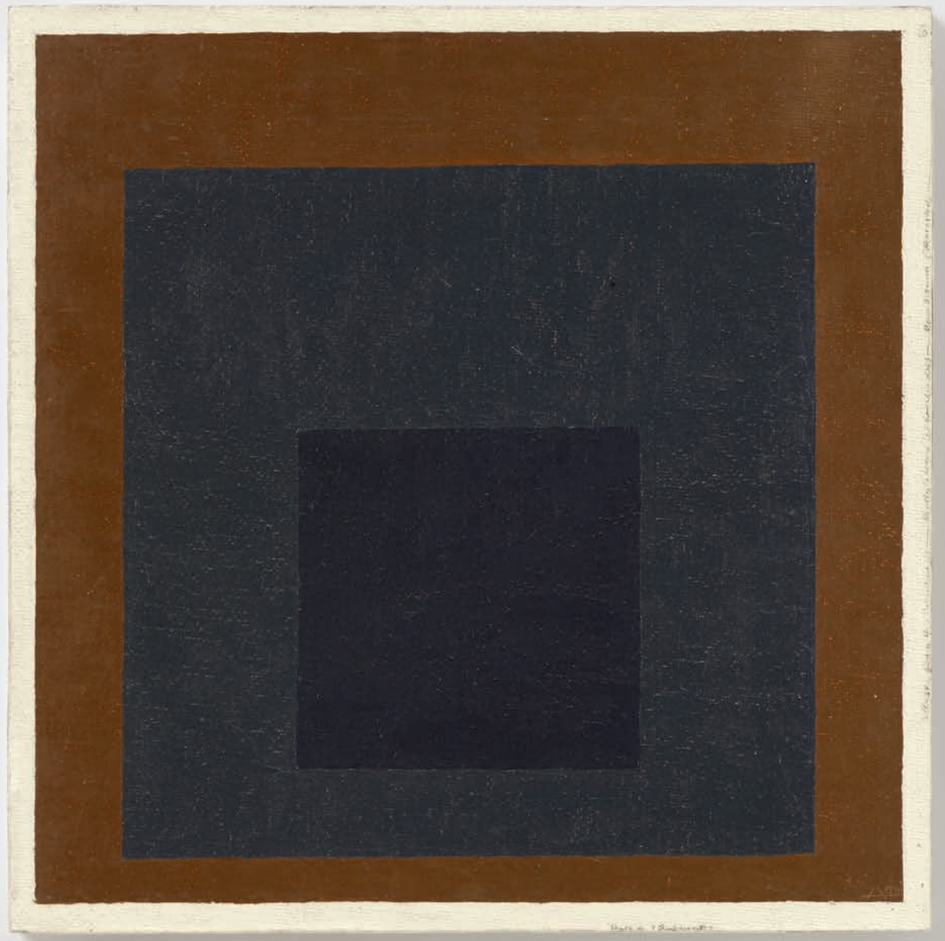
Eduardo Chillida, in: Chillida en San Sebastian,
exhib.cat. Caja Gipuzkoa San Sebastián,
San Sebastián 1992, p.29

„Chillidas Entwicklung nimmt eine weitere neue Wendung, als er 1987 beginnt, denselben gebrannten Ton in vertikalen Ebenen zu bearbeiten, das heißt – ähnlich wie bei den Holzschnitten oder den sogenannten ‚Gravitaciones' auf Papier als Relief. [...] Schwarzes Oxid und saubere Einschnitte in den Ton werden dabei nicht als grafische oder malerische Mittel eingesetzt, sondern als skulpturale. Sie zielen weder auf die Dynamik oder die 'Argumentation' der Linie noch auf die Expressivität Donatellos, sondern vielmehr auf die einfachere und abstraktere Formung eines Raumes im Relief. Chillida weiß, dass der Stein sich aufgrund seiner Undurchdringlichkeit von Anfang an dagegen sträubt, verwandelt zu werden, bloß ein weiteres Medium unter anderen zu sein, wie eine vorgegebene Farbe in einem Gemälde. Aufgrund seiner Passivität verlangt der Stein alles für sich. Chillida meidet jeden Versuch, den Stein 'zum Sprechen zu bringen', ihn zu einer belebten Form zu machen. Er weiß, dass dies den Göttern vorbehalten war, und hat daher nach anderen Materialien gesucht, die er formen konnte. Materialien, die sich nicht dem Willen eines anderen unterordnen. [...] für Chillida liegt die Stärke und Kraft einer Skulptur in ihrer Fähigkeit, Räume zu modulieren und zu bündeln."

(Kosme de Baranano, Chillida in San Sebastian, in: Ausst.Kat. Chillida in San Sebastian Caja Gipuzkoa San Sebastián, San Sebastián 1992, S.30)

"Chillida's development takes another new turn when in 1987 he starts to work this same fired clay in vertical planes, that is, like the woodcuts or the papers called 'gravitaciones', in relief. [...] Black oxide and clean cuts into the clay are not used as graphic or pictorial methods but rather as sculptural methods. They do not seek the dynamism or the discourse of the line, nor even the expressivity of Donatello, but rather the simpler and more abstract conformation of a space in relief. Chillida knows that stone, with its impenetrability refuses from the start to be transformed, to be just another medium among others, like a given color in a painting. Because of its passivity, stone demands everything for itself. Chillida shuns any attempt to make the stone speak, to make stone into an animated form. He knows that that was reserved for the gods and so has sought other materials that he has had to conform, material which themselves do not conform to another's will. [...] for Chillida the strength and power of a sculpture lie in its capacity to modulate and congregate spaces."

(Kosme de Baranano, Chillida in San Sebastian, in: exhib.cat. Chillida en San Sebastian, Caja Gipuzkoa San Sebastián, San Sebastián 1992, p.30)



JOSEF ALBERS

Bottrop 1888 – 1976 New Haven/CT

11

Study to homage to the square: Small and large Dark against light Brown 1954

Öl auf Masonit. 40,6 x 40,6 cm. Gerahmt. Geritzt monogrammiert und datiert 'A 54' sowie am unteren und rechten äußeren Rand mit Werkangaben (kaum lesbar). Rückseitig auf dem Masonit signiert, datiert und betitelt 'Study to Homage to the Square: '"Small and large Dark against light Brown" Albers 1954', mit Maßangaben und mehrzeiligen Angaben zum Werk. – Mit Atelier- und leichten Alterspuren.

Die vorliegende Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Josef Albers Werkverzeichnis der Anni and Josef Albers Foundation, Bethany, Connecticut, aufgenommen.

Oil on masonite. 40.6 x 40.6 cm. Framed. Scratched monogrammed and dated 'A 54' and information on the work to lower and right outer margin (barely legible). Signed, dated, and titled 'Study to Homage to the Square: '"Small and large Dark against light Brown" Albers 1954' verso on masonite and with measurements and multiline information on the work. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is to be included in the forthcoming Josef Albers catalogue raisonné compiled by Anni and Josef Albers Foundation, Bethany, Connecticut.

Provenienz *Provenance*
Direkt aus dem Atelier des Künstlers (1960)
Elisabeth und Rudolf Marx, Bottrop (Josef Albers' Schwester und Schwager)
Heinrich Marx, Hamburg (Rudolf Marx's Bruder)
Eugen Gomringer, Erkersreuth
Kunstraum Falkenstein, Elke Dröscher, Hamburg (1984)
Privatsammlung, Baden-Württemberg

€ 250 000 – 350 000

Jeannette Redensek

Josef Albers, Study to Homage to the square: Small and large dark against light Brown

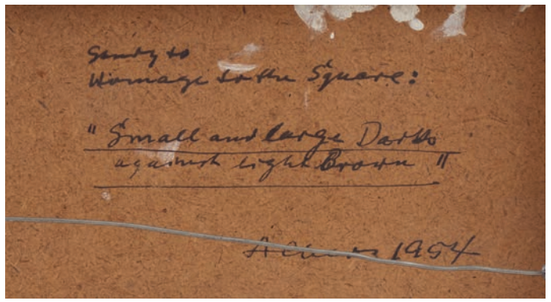
Keine Zeit ist — niemals
niemals sowie überall
überall ist immer
keine Zeit ist immer

from Josef Albers: Poems and Drawings, 1958

As a poet, Albers is terse and aphoristic. Koan-like and to the point. His poems invoke nature – flowers, creatures, sunlight, rain – as metaphors for inner life and being, or offer commentaries on what art is, what it does, how it works. Albers was curiously adverse to theory. He leaned more toward direct and practical experience. But poetry gave him a way to smuggle philosophy into his art in an unpresuming manner. The lyrical and spiritual origins of his works might seem cloaked by the acute rationality of their form. And, conversely, the expressive titles he gave to many paintings could seem to be mere dressing for an absence of expressive meaning. This is a tension at the heart of Albers's work.

The varying color climates of the Homage to the Square do conjure poetic forms and moods. He gave Homages rendered in pastoral greens titles like Sprouting, Forest Carpet, and Vernal. The bucolic mood governed titles like Homecoming, In Mellow Wood, and Desert Dusk. The famous all-red paintings of the late 1960s and early 1970s are perhaps rhapsodic odes: ardent, pulsing, and insistent. They are, however, also graced with the driest and most logical of all Albers's titles – R-I a-1, R-III – just letters and numbers designating dimensions and compositional configuration.

In this regard, the title of Study to Homage to the Square: Small and large dark against light Brown, *belongs to yet another register. It prosaically describes exactly what we are looking at: a tercet of three colors, two dark grays and a raw sienna. The poetic corollary would surely be blank verse, possibly in an elegiac mode, or something more ancient and philologically remote like the bardic or runic.*



Albers's inscription of title, signature, and date on the back of Study to Homage to the Square: Small and large dark against light Brown, *1954*

© Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2026

When Albers made Small and large dark against light Brown *in 1954, he was just four years into painting the Homage to the Square, a project that would continue for another twenty-two years and another 2,000 paintings. The work belongs, therefore, to the early period of the Homage, the years from 1950 to 1956, when he was vigorously testing the bounds of form and material.*

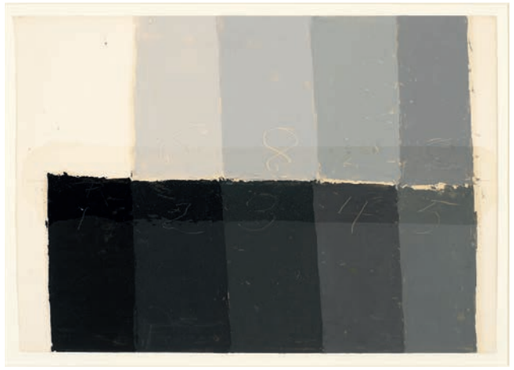
Back of Study to Homage to the Square: Small and large dark against light Brown, *1954*

»For certain admirers of Albers, including this writer, the Homages of the early 1950s are among the most interesting and beautiful of his works.«

For certain admirers of Albers, including this writer, the Homages of the early 1950s are among the most interesting and beautiful of his works. The early paintings have a feeling of immediacy, sometimes even rusticity. In those years, Albers often worked with bright, discordant color combinations, with strong contrasts of light and dark, or, as in this work, with the coloristic potentials of blacks, grays, and whites. The early Homages have, moreover, luscious, painterly surfaces that distinguish them from the Homages of the 1960s and early 1970s, which were painted with thinner, more filmic layers of pigment.

Across the twenty-six years in which he painted the Homage to the Square series, Albers employed remarkably consistent painting techniques and materials. We know a great deal about those materials because Albers inscribed the names of the grounds, paints, and varnishes he used, along with the names of the manufacturers, on the backs of his paintings. This is the case for Small and large dark against light Brown, *on which he also wrote the information along the edges of the front. The work is painted on a Masonite-brand wood fiber board, Albers's preferred support for all of his paintings. The board was first prepared with several coats of a white water-soluble casein interior house paint called Luminall, produced by the National Chemical & Manufacturing Company, Chicago, and used as a ground by Albers from 1948 through the late 1950s.*

To create Small and large dark against light Brown, *Albers used oil paints unmixed and straight from the tube. The paints were applied to the board in a single coat with a palette knife, beginning with the center square and moving outwards. Albers painted freehand, without the aid of masking tape or a straight edge, using just the knife to precisely tessellate the boundaries between the squares. The center square was rendered in Illustrators Permanent Gray 4, the second square in Reilly's Neutral Gray 3, and the outermost square in Raw Sienna, from the Pre-tested brand. These were all paints produced by the New York City-based Grumbacher Company.*



Josef Albers, Studio color study of nine Reilly's Neutral Grays, n.d. Oil, pencil, and varnish on cardboard, 7 1/16 x 10 1/8 in. (17.9 x 25.7 cm). Private collection, 1976.2.163

© Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2026

In the present day, painters would be hard-pressed to find more than a handful of manufactured gray artist oils. From the mid-1930s through the 1960s, however, Albers used about forty different manufactured gray paints. Most of the major manufacturers produced branded lines of gray artist oils, largely to serve the needs of illustrators and designers. The Grumbacher company offered the Illustrators Permanent Gray line (five colors) and the Reilly's Neutral Gray series (nine colors). The Chicago-based Shiva Company offered five paints in the Chapin Neutral Gray line. And the Marabu Company, based in Tamm, Baden-Württemberg, produced the Optical Gray series, in five warm and five cool tones.

The word "neutral" in the names of these gray paints is deceptive. The manufactured paints were not just simple compounds of black and white pigments, but rather included chromatic pigments that made their tonalities variable – ideal for investigations of the interaction of color and, therefore, of great interest to Josef Albers. Grays with undertones of red were liable to shift toward violet when placed in proximity to greens. A cool gray, with undertones of blue, could accentuate the warmth of a yellow, while a warm gray could push perception of a very pale yellow toward green-gray.

Rudolf and Elisabeth Marx, Albers's brother-in-law and sister, photographed c. 1948–49 in front of one of his early self-portraits, painted around 1917. Josef and Anni Albers Foundation, 1976.28.1138

Courtesy of the Josef and Anni Albers Foundation

In 1960 Albers sent Small and large dark against light Brown *from his New Haven, Connecticut, studio to his sister and brother-in-law, Elisabeth and Rudolf Marx, in Bottrop, Albers's Westphalian hometown. The work was then given to Rudolf's brother, Heinrich Marx, who owned it for the next two and half decades.*

It was one of twelve paintings shipped to the Marxes at that time. Albers duly

inscribed the number "6" on the upper right front corner of Small and large dark against light Brown. *All of the paintings in the packet were given succinct, descriptive titles – Large pale gray with 2 greens, 3 light reds against aureolin, Naples yellow and light gray within 2 greens. Yes, prosaic titles; yes, like blank verse. But also titles meant to deceive. Sending art from the United States to Germany at the time was bureaucratic and expensive. To avoid the high international customs duties, Albers sent the twelve Masonite panels labeled not as fine art, not as paintings, but rather as* color samples, *and inscribed them accordingly on the backs of the boards and on the shipping manifest.*

In the United States, Albers had allied himself with Sidney Janis, whose powerful New York gallery handled his work from 1950 to 1971. Galerie Denise René Paris represented Albers in France from 1957 to 1970. But Albers did not have steady gallery representation in Germany. While shipments of work were sent in the late 1950s from the United States to Germany for exhibition purposes, several of the sales that were initially made in Germany and in Switzerland went through the poet and critic Eugen Gomringer, who acted as a informal representative for Albers from 1958 through the early 1960s.

Albers had met Gomringer in 1955 at the Hochschule für Gestaltung Ulm, where the poet was assistant to the school's director, Max Bill. Thereafter, Gomringer was a key figure in shaping the reception of Albers's work in Europe. Albers regularly sent him paintings on consignment, directly or through the Marxes in Bottrop. Many of these paintings found their way into interesting and important collections. Gomringer frequently wrote about Albers in newspapers and periodicals, and, in 1968 he edited the first major monograph, Josef Albers: Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert *(Josef Keller, Starnberg). And it was through Gomringer that Albers became acquainted with a younger generation of artists and designers such as Karl Gerstner, Marcel Wyss, Josef Müller-Brockmann, and Daniel Spoerri.*

The Homage to the Square's conceptual origin, its raison d'être *– the entirely subjective perception of color and the entirely deceptive effects of the interaction of colors – assumes and even demands the presence of someone who is looking. In turn, there are aspects of the paintings' composition that can be understood to acknowledge the presence of the observer. For instance, the composition of the Homages obey the same gravitational laws that govern the world of those who look at them. The squares are not positioned concentrically, but rather sink down toward the bottom of the panel. The thin margin of white ground that Albers preserved between the frame and painted area shows the viewer, as Albers put it, "where the art begins."*

It is a matter here of what art historian Victor Stoichita has described as the self-aware image*. Stoichita was concerned with genre scenes, still lifes, and portraits of the seventeenth century. Among other things, he showed how artists employed framing devices, like windows and doors, or paintings and maps on the wall, to consolidate paintings' newly evolved status as an object of private contemplation. But Stoichita's thesis is rich and extendable. While Albers relies on abstract modalities,* Small and large dark against light Brown *knows it is a painting, and it knows that you are there. It looks out, leans out, with a sober directness of address, over the very edge of the frame to say,* denn Kunst sieht Sie an *– art is looking at you.*

Jeannette Redensek is director of the Catalogue Raisonné of the Paintings of Josef Albers, the first volume of which will be published in spring 2027 by the Josef and Anni Albers Foundation and Yale University Press.

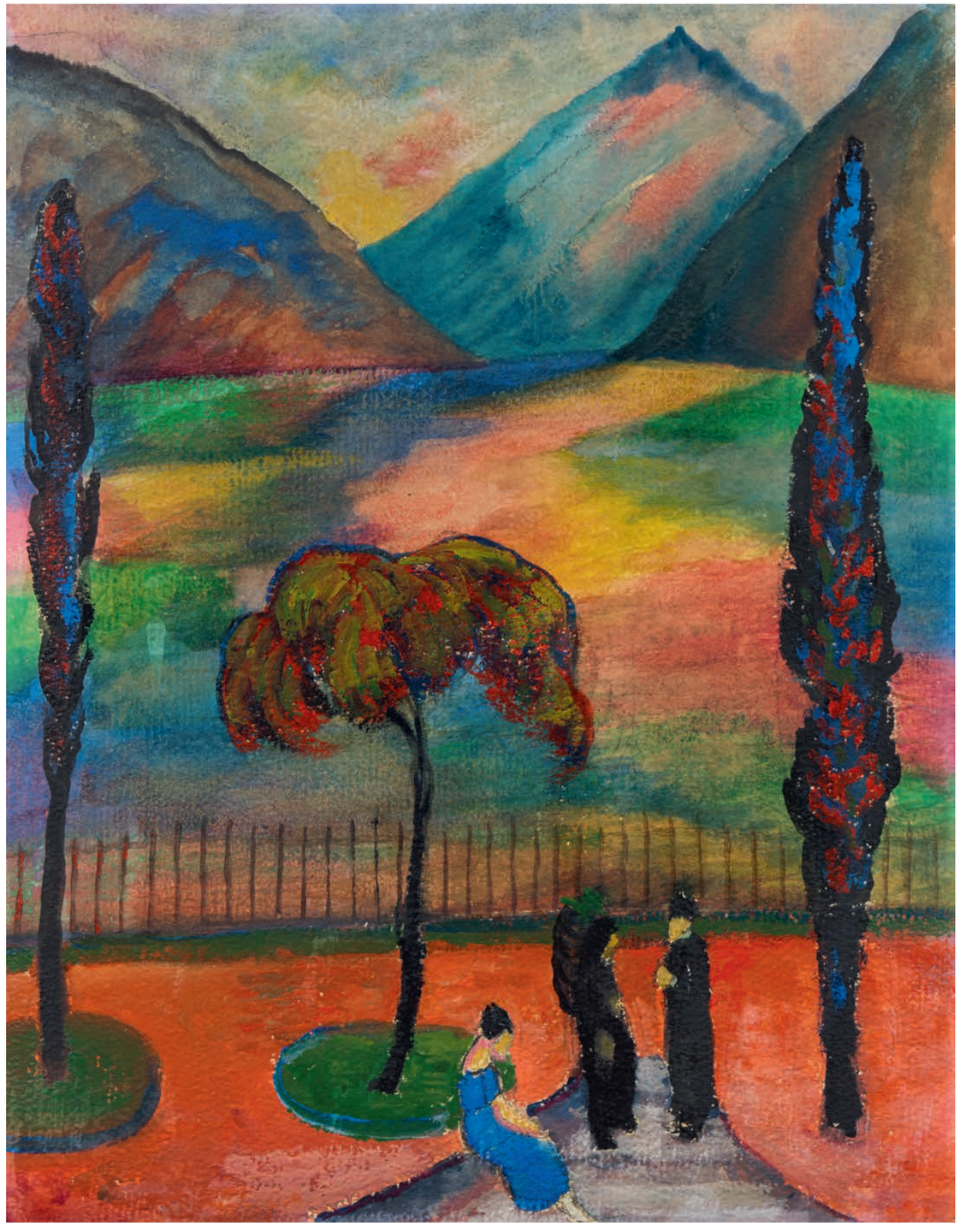
Kunst-Sehen

Kunst vorerst
ist nicht zum ansehen
denn Kunst sieht uns an

From Josef Albers: On the Awarding of the Conrad von Soest Prize. Exhibition at Landesmuseum Munster, January 10 – February 7, 1959

MARIANNE VON WEREFKIN

Tula 1870 – 1938 Ascona



12

Lago Maggiore
Um 1922

Tempera und Öl über Bleistift auf genarbtem Karton. 45,5 x 35,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Auf der ehemaligen Rahmenrückseite von Werefkin signiert und bezeichnet '[...] vieux camarade en art et enthusiasme, Marianne de Werefkin'. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Mit winzigem Farbverlust am Bildrand rechts.

Wir danken Bernd Fäthke, Wiesbaden, für die mündliche Bestätigung.

Tempera and oil over pencil on grained card. 45.5 x 35.6 cm. Framed under glass. Unsigned. Signed and inscribed '[...] vieux camarade en art et enthusiasme, Marianne de Werefkin' on former frame backing. – Very good condition with fresh colours. Tiny loss of paint at right picture margin.

We would like to thank Bernd Fäthke, Wiesbaden, for the oral confirmation.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen in 3. Generation

Literatur *Literature*
Bernd Fäthke, Marianne Werefkin, München 2001, S. 202, Nr. 221, mit Farbabb.

€ 150 000 – 180 000

Marianne von Werefkin gehört mit ihrem Lebensgefährten Alexej von Jawlensky und den Künstlerfreunden Gabriele Münter und Wassily Kandinsky zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen Avantgarde. Im Unterschied zu den Weggefährten blieb Werefkin während ihres Schaffens bei einer figuralen, meist flächigen und dem Symbolismus verpflichteten Malerei.

1918 zogen Jawlensky und Werefkin nach Ascona am Lago Maggiore. Jawlensky war begeistert und schwärmte: „Die folgenden drei Jahre in Ascona waren die interessantesten meines Lebens. Wir hatten eine sehr schöne Wohnung mit Garten direkt am See.“ (zit. nach: Bernd Fäthke, Marianne Werefkin, München 2001, S. 198). Auch für Werefkin war die Schaffenszeit im Tessin Befreiung und Neubeginn. Das zum Aufruf kommende Gemälde „Lago Maggiore“ ist ein glänzendes Beispiel dafür, dass der See zum allgegenwärtigen Motiv wurde. Eingerahmt von der rot-grünen Uferpromenade im Vordergrund und drei angeschnittenen Bergen, zieht der See den Blick weit in die Tiefe. Anders als bei den frühen Landschaften wählte sie seit Beginn der 1920er Jahre eine intensive und helle Farbigkeit, die den Lago Maggiore anhand des langen Lichtreflexes zum Leuchten bringt. Ebenfalls neu ist die Bedeutung der Figuren, denn im Unterschied zu den anfangs schwermütig-surrealen Personen sind die blau gekleidete Frau und die im Gespräch erfassten Männer gelassen und mehr im Sinne von Staffage zu deuten. Im Laufe der Zeit kam Werefkin zu einer philosophischen Einstellung zur Kunst: „Ascona hat mich gelehrt, nichts Menschliches zu verachten, das große Glück des Schaffens [...] zu lieben und als Schatz der Seele in mir zu tragen.“ (ebenso nach: Fäthke, S. 202). Die leuchtend-expressive Farbigkeit, die sichere Pinselführung und die eindrucksvolle Inszenierung des Sees machen „Lago Maggiore“ zu einem ihrer Spitzenwerke aus Ascona.

Together with her partner Alexej von Jawlensky and her friends and fellow artists Gabriele Münter and Wassily Kandinsky, Marianne von Werefkin was among the most important protagonists of the German avant-garde. In contrast to her companions, Werefkin continued with a figural form of painting based on shape and indebted to symbolism throughout her oeuvre.

In 1918 Jawlensky and Werefkin moved to Ascona, on the shores of Lago Maggiore. Jawlensky was delighted and raved: “The following three years in Ascona were the most interesting of my life. We had a very beautiful flat with a garden directly next to the lake” (cited in: Bernd Fäthke, Marianne Werefkin, München 2001, p. 198). This period of work in Ticino also marked a liberation and new beginning for Werefkin. The painting coming up for auction, “Lago Maggiore”, is a brilliant example of the lake becoming an omnipresent motif. Framed by the red-and-green promenade along the shore in the foreground and the partial views of three mountains, the lake draws our gaze deep into the picture. From the beginning of the 1920s, in contrast to the early landscapes, she chose to use an intense and light palette that makes the Lago Maggiore glow with the help of long swathes of reflected light. The importance of the figures is also new: unlike her initially melancholically surreal figures, the woman dressed in blue and the men engaged in conversation are relaxed and are to be interpreted more in the sense of staffage. Over time, Werefkin arrived at a philosophical attitude towards art: “Ascona taught me to despise nothing that is human, [...] to love the great joy that is creation and to carry it within me as a spiritual treasure” (also cited in: Fäthke, p. 202). The luminously expressive palette, the confident brushwork and the striking presentation of the sea make “Lago Maggiore” one of her most outstanding works from Ascona.

OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

13

Raum mit sieben Figuren 1937

Öl über Bleistiftzeichnung auf Ölpapier. 48,6 x 65,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung. Mit wohl vom Künstler geschlossenen Heftzweckspuren in den Ecken.

Oil over pencil drawing on oil paper. 48.6 x 65.4 cm. Framed under glass. Unsigned. – In very fine condition with fresh colours. Drawing pin holes in corners, probably closed by the artist.

v. Maur G 380

Provenienz *Provenance*
Galerie Gerd Rosen, Berlin; Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer (1950); Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1946 (Galerie Gerd Rosen), Willi Baumeister – Oskar Schlemmer, Abb. 3 („Raumbild“); Stuttgart 1968 (Galerie Valentien), Malerei und Graphik der Bauhaus-Künstler, Kat. Nr. 68; Schweningen 1969 (Räume der Berufsschule), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 12; Stuttgart 2014/2015 (Staatsgalerie), Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt, S. 138, Kat. Nr. 113, mit Farbabb.

Literatur *Literature*
Hans Hildebrandt, Oskar Schlemmer, München 1952, Nr. 344

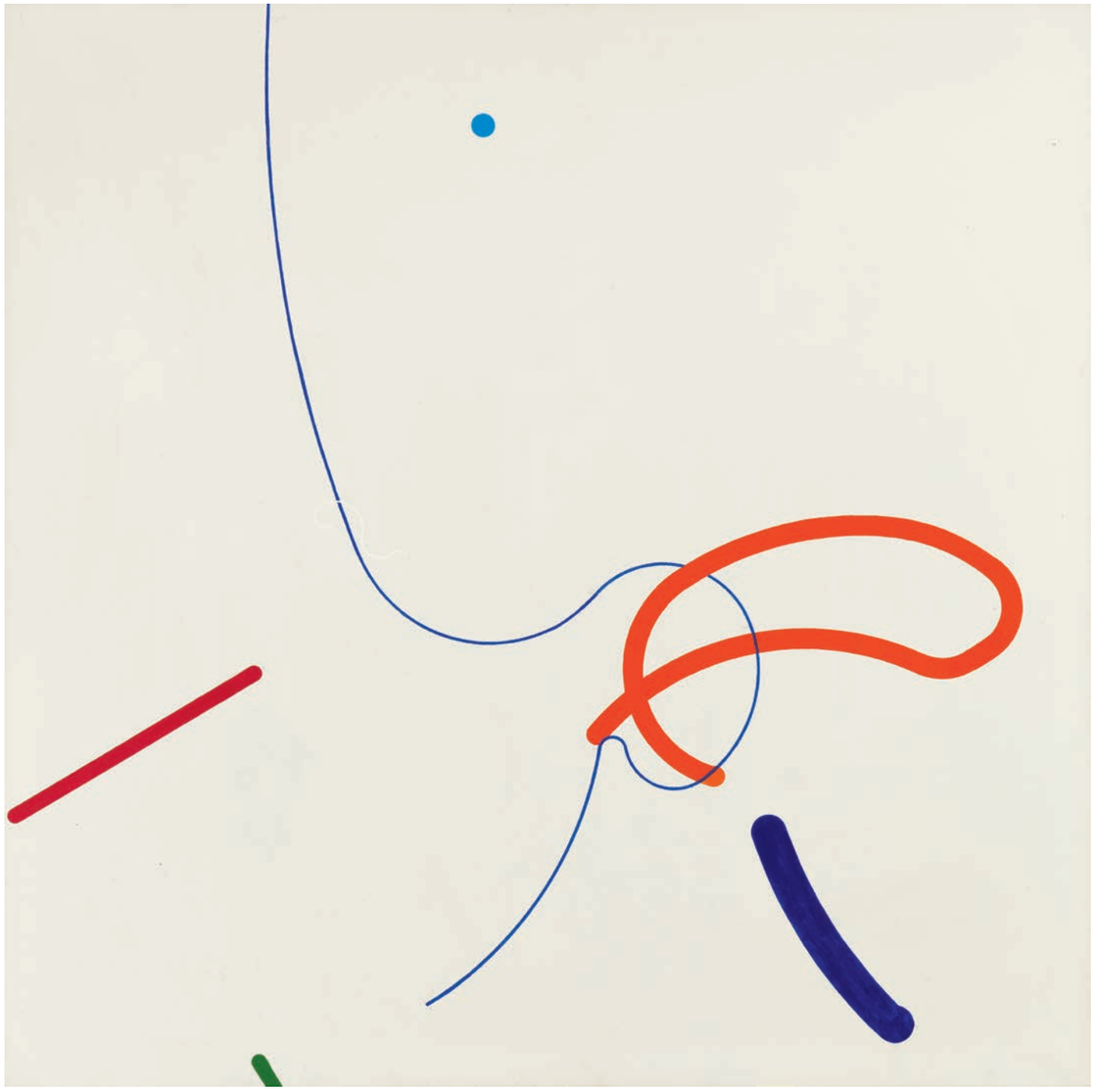
€ 150 000 – 180 000

Das in warmen Orange- und Rottönen gehaltene und betont perspektivisch aufgebaute Werk „Raum mit sieben Figuren“ von Oskar Schlemmer gehört mit seiner Entstehung 1937 zu den Spätwerken. Die Jahre nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 sind für Schlemmer von beruflichen Einschränkungen, aber auch von künstlerischen Erfolgen, neuen Bildthemen und persönlichem Neubeginn geprägt.

Nach der Auflösung des Bauhauses, der Kündigung des Lehrauftrags an der Staatsschule für Kunst und Kunstgewerbe in Berlin und der zunehmenden Diffamierung durch die Nationalsozialisten zog Schlemmer mit seiner Familie ins ländliche Südbaden, wo er Dank einer Erbschaft ein Haus in Sehringen bei Badenweiler entwerfen und bauen lassen konnte. Seit 1935 begann er seine neue Lebenssituation auch künstlerisch zu verarbeiten. Außer Atelierstillleben und Darstellungen von Weberinnen entwickelte er eine Werkgruppe von Familienbildern, die er seinem Tagebuch folgend „Lebensskizzen“ nannte. Zu diesen Werken gehört auch der zum Aufruf kommende „Raum mit sieben Figuren“. Abgesehen von der – wenn auch stilisierten – Darstellung seiner Frau und den Kindern, nahm Schlemmer hier das am Bauhaus erprobte Thema der Figur im geometrischen Raum wieder auf (Karin von Maur, Oskar Schlemmer, München 1979, S. 134). Wie es das Gemälde deutlich zeigt, wird die für die Bauhauszeit charakteristisch strenge Flächenbildung in den späten 1930er Jahren zugunsten einer betonten Perspektive aufgegeben, die Schlemmer anhand der Wandflächen und Möbelstücke umsetzte. Die in Orange-, Rot- und Blautönen gehaltene Arbeit offenbart ein stilles Gemeinschaftsgefühl, das in den Bauhausjahren so nicht anzutreffen war. Die aufgeschlagenen Bücher der beiden Figuren links und mittig stehen ebenso dafür wie die beiden zugewandten Figuren rechts. Ebenso neu ist die teils pastos aufgetragene Farbe und das dramatische Licht-Schattenspiel, das den Figuren bei aller Strenge eine gewisse Lebendigkeit vermittelt. Auch wenn bedeutende öffentliche Aufträge in dieser Zeit ausblieben, schuf er mit den „Lebensskizzen“ eine neue, aber im Sinne seiner künstlerischen Prinzipien entwickelte Werkgruppe. Ein guter Abschluss des Jahres 1937 waren für Schlemmer die Ausstellungen bei Ferdinand Möller in Berlin, in der Galerie Valentien in Stuttgart und in der London Gallery, deren Eröffnung mit insgesamt 84 Werken den Maler auch in England bekannt machte.

Oskar Schlemmer's "Raum mit sieben Figuren", which is done in warm tones of orange and red and features an emphatically perspectival composition, was created in 1937 and thus belongs to the artist's late work. For Schlemmer, the years following the Nazis' seizure of power in 1933 were defined by professional restrictions but also by artistic successes, new motifs and a personal new beginning.

After the dissolution of the Bauhaus, the termination of his teaching contract at the Staatsschule für Kunst und Kunstgewerbe in Berlin and increasing defamation through the Nazis, Schlemmer and his family moved to rural southern Baden, where an inheritance enabled him to design a house and have it built in Sehringen bei Badenweiler. In 1935 he also began processing the new circumstances of his life in his art. Besides studio still lifes and images of weaving women, he developed a group of family images, which he calls "Lebensskizzen" (sketches from life) in his journal. These works include the "Raum mit sieben Figuren" that is up for auction. Besides the – albeit stylised – depiction of his wife and children, Schlemmer also revisited the theme of the figure in geometrical space which he had examined at the Bauhaus (Karin von Maur, Oskar Schlemmer, München 1979, p. 134). As this painting clearly shows, the stark construction of planes characteristic of the Bauhaus period is renounced in the late 1930s in favour of an emphatic perspectivism realised by means of the surfaces of the walls and the furniture. This work done in tones of orange, red and blue reveals a quiet sense of community that is also not to be found in this form during the Bauhaus years. The open books of the figure on the left and in the middle symbolise this and so do the two figures turned towards each other on the right. The sometimes thickly applied colour and the dramatic play of light and shadow are also new, and the latter imbues the figures with a certain vitality in spite of all their severity. Even if significant public commissions remained absent during this period, with his "Lebensskizzen" Schlemmer created a group of works that is new but is developed in keeping with his artistic principles. The year 1937 ended well for Schlemmer, with exhibitions at Ferdinand Möller in Berlin, the Galerie Valentien in Stuttgart and in the London Gallery, where a total of 84 works also made him a familiar name and famous in England.



ZDENĚK SÝKORA

1920 – Louny/Böhmen – 2011

14

Linie Nr. 145
1998

Acryl auf Leinwand. 110 x 110 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Sýkora 1998'. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'ZDENĚK SÝKORA: LINIE č. 145, 1998' sowie mit Material- und Maßangaben. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Lenka Sýkorová und Zdeněk Sýkora, Louny, registriert.

The present work is registered in the Lenka Sýkorová and Zdeněk Sýkora Archive, Louny.

Acrylic on canvas. 110 x 110 cm. Signed and dated 'Sýkora 1998' verso on canvas. Signed, dated and titled 'ZDENĚK SÝKORA: LINIE č. 145, 1998' on stretcher and with information on material and dimensions. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Tschechien

Ausstellungen *Exhibitions*
Prag 2010 (Galerie der Hauptstadt Prag), Zdeněk Sýkora 90, Ausst.Kat., S.50 mit Farbabb.

Literatur *Literature*
Tschechisches Museum der Künste Prag (Hg.), ...o technice... (...about technology...), Prag 2003, Ausst.Kat., S.50 mit Abb.

Verein der Freunde des Museum der Moderne Salzburg (Hg.), Zdeněk Sýkora, Herbert-Boeckl-Preis 2005, Salzburg 2005 (mit Farbb. auf Katalogumschlag)

€ 200 000 – 300 000

„Der Zufall als Instrument für die Konstruktion von Linien und für die Veränderung ihres Charakters und ihrer räumlichen Beziehungen ist für mich das stärkste Ausdrucksmaterial, zu dem ich bis jetzt gefunden habe. Dieser Prozess verbindet mich mit allem, was ich wahrnehme, denke und erlebe. Mein Fühlen, Wissen und Erkennen spiegelt sich in meinen Bildern wider.“ (Zdeněk Sýkora, zit.n.: www.zdeneksykora.com)

Mit dieser Aussage umreißt Zdeněk Sýkora das zentrale Spannungsfeld seines Schaffens: die produktive Verbindung von systematischer Ordnung und kontrolliertem Zufall. Als Pionier einer auf algorithmischen Strukturen basierenden Kunst entwickelte er seit den 1960er Jahren zunächst in Zusammenarbeit mit dem Mathematiker Jaroslav Blažek Verfahren, die eine neuartige, durch den Computer vermittelte Bildfindung ermöglichten. Aus diesen Prozessen gingen zu Beginn der 1970er Jahre die charakteristischen Linien-Kompositionen hervor, die heute zu den Schlüsselwerken der konkreten und generativen Kunst zählen.

Das vorliegende Werk aus dem Jahr 1998 gehört zur reifen Phase dieser Werkgruppe. Eine reduzierte Farbigkeit und ein großzügiger Weißraum lenken den Blick ganz auf die Linie als zentrales bildnerisches Ereignis. Breite, vergleichsweise kurze Liniensegmente strukturieren die Komposition: Am unteren Bildrand schiebt sich eine Linie in das Bildfeld, während am oberen Rand ein kurzer, nahezu punktförmiger Akzent erscheint – eine Linie, die kaum Bewegung entfaltet und gleichsam im Ansatz verharrt. Die wenigen Berührungspunkte entstehen zwischen einer schmalen blauen und einer breiten orangeroten Linie sowie einer schmalen weißen mit einer blauen Linie, die sich partiell über- und untereinander kreuzen. Diese punktuellen Überlagerungen intensivieren die Spannung innerhalb einer ansonsten weitgehend offenen Bildstruktur.

Trotz ihres scheinbar freien, gestischen Charakters folgt die Linienführung einem präzise definierten Regelwerk: Parameter wie Richtungswechsel, Segmentlängen, Krümmungen und Farbintervalle werden durch computergestützte Zufallszahlen bestimmt. Der konkrete Verlauf entsteht aus der kontrollierten Wechselwirkung von Berechnung und Zufall.

Doch erschöpft sich Sýkoras Kunst nicht im Systemischen. Seine abstrakte Kompositionen sind vielmehr Ausdruck einer sinnlichen Wahrnehmung der Welt. Wie er selbst formuliert, gehe es nicht darum, das Sichtbare abzubilden, sondern das Empfundene sichtbar zu machen. In diesem Sinne lassen sich auch die Linien als Träger eines subjektiven Erlebens begreifen: als Übersetzung von Sehen in Fühlen, von Erfahrung in Struktur. (Vgl. Hans-Peter Riese, Die Linienbilder sind kein Computerprogramm, 2015, www.zdeneksykora.com)

»Der kalkulierte Verlauf der Linien steht geradezu im Kontrast zur Freiheit ihrer Wirkung«

»The calculated course of the lines stands in strong contrast to the freedom of their efect«

“Chance as the instrument for the construction of line and the alteration of their character and their spatial relationships is, for me, the most powerful means of expression that I have yet come across. This process connects me to everything that I perceive, think and experience. My feelings, knowledge and understanding are mirrored in my pictures.” (Zdeněk Sýkora, quoted in: www.zdeneksykora.com)

With this statement, Zdeněk Sýkora outlines the central tension field in his work: the productive connection of systematic order and controlled chance. As a pioneer of art based on algorithmic structures, from the 1960s onwards – initially in collaboration with the mathematician Jaroslav Blažek – he developed methods that made an innovative, computer-mediated imagery possible. From these processes, the characteristic line compositions emerged in the early 1970s, which today are considered key works of Concrete and Generative art.

The present work from 1998 belongs to the mature phase of this body of work. A reduced colour palette and generous white space direct the viewer's attention entirely to the line as the central pictorial event. Broad, comparatively short line segments structure the composition: at the lower edge of the image, a line pushes into the picture plane, while at the upper edge a short, almost dot-like accent appears—a line that hardly unfolds any movement and seemingly remains in its initial state. The few points of contact occur between a narrow blue line and a broad orange-red line, as well as a narrow white line with a blue line, which intersect partially above and below each other. These sporadic overlaps intensify the tension within an otherwise largely open picture structure.

Despite its seemingly free, gestural character, the line guidance follows a precisely defined set of rules: parameters such as changes of direction, segment lengths, curvatures, and colour intervals are determined by computer-generated random numbers. The specific course arises from the controlled interaction of calculation and chance.

But Sýkora's art does not exhaust itself in the systemic. His abstract compositions are much rather an expression of a sensual perception of the world. As he himself puts it, it is not about depicting the visible, but about making that what is felt, visible. In this sense, the lines can also be understood as carriers of a subjective experience: as a translation of seeing into feeling, of experience into structure. (Cf. Hans-Peter Riese, Die Linienbilder sind kein Computerprogramm, 2015, www.zdeneksykora.com)

Zdeněk Sýkora im Atelier in Louny, 1998
© Archiv Lenka und Zdeněk Sýkoras Louny, Jaroslav Brabec

GEORG BASELITZ

Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

15

Borcke
1986

Öl auf Leinwand. 162 x 130 cm. Gerahmt. Monogrammiert und datiert '20.III.86 GB'. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt '06.III.86 + 20.III.86 G.Baselitz 'Borcke'' sowie mit Richtungsangabe. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Oil on canvas. 162 x 130 cm. Framed. Monogrammed and dated '20.III.86 GB'. Signed, dated and titled '06.III.86 + 20.III.86 G.Baselitz 'Borcke' verso on canvas and with directional information. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Christie's, London, 29.06.1995, Lot 50; Pace Gallery, New York; Bette Ziegler, New York; Mary Boone Gallery, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Michael Werner, Köln (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*
Nanjing 2019 (Art Museum of the Nanjing University of Arts), Sightings, Positions of Art from Germany, Ausst.Kat., S.187 mit Farbabb.

Krefeld 2010/2011 (Galerie Börgmann), Crefelder Gesellschaft für Venezianische Malerei

Paris 2007 (Galerie de France), Michael Werner, une saison à Paris, Georg Baselitz, Das Schlüsselwerk, G. Antonin und die Zeichnungen um das Manifest

Shanghai 2006 (Zendai Museum of Modern), Silent Power, Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Ausst.Kat.Nr.4, S.25 mit Farbabb.

Hovikodden 1986 (Henie-Onstad Kunstsenter), Georg Baselitz, Kampmotiver, malerier og papirarbeider

€ 400 000

„Ich habe nie im traditionellen Sinn, also im illustrativen Sinn, gegenständlich gemalt. Selbst wenn auf meinen Bildern Gegenstände zu sehen sind, so charakterisieren sie eher einen Bildtypus: das Stilleben, den Akt, das Figurenbild, die Landschaft. Ich habe traditionelle Bildtypen verwendet, aber auf eine ganz neue Art. Es gibt zwei Bildtypen: der eine, der sich nur mit der Malerei beschäftigt, und der andere, der sich mit der inhaltlichen Aussage, mit dem Sinn beschäftigt. Ich habe mich für den Bildtypus entschieden, der sich mit der Malerei beschäftigt. Wenn ich den Gegenstand beibehalten, also die gegenständliche Methode nicht zu Fall bringen wollte, mußte ich ihn umdrehen. Das ist zumindest eine Möglichkeit.“
(Georg Baselitz, in: Erika Rödiger-Diruf (Hg.), Georg Baselitz, Schöne und häßliche Portraits, Ausst.Kat. Städtische Galerie Karlsruhe u.a., Karlsruhe 1993, S.107)

“I have never painted representationally in the traditional sense, that is, in the illustrative sense. Even if objects can be seen in my pictures, they characterise rather a picture type: the still life, the nude, the figure painting, the landscape. I have used traditional types of pictures, but in a completely new way. There are two types of pictures: one that is only concerned with painting, and the other that is concerned with the content, with the meaning. I have chosen the type that is concerned with painting itself. If I wanted to keep the object, that is, not to undermine the objective method, I had to turn it over. That is at least one possibility.”
(Georg Baselitz, in: Erika Rödiger-Diruf (ed.), Georg Baselitz, Schöne und häßliche Portraits, exhib.cat. Städtische Galerie Karlsruhe et al., Karlsruhe 1993, p.107)

„Baselitz hat nicht die Vervollkommnung ästhetischer Paradigmata im Visier, sondern verfolgt die Vorstellung, über ein erfinderisch und experimentell operierendes Gestalten neue bildnerische Möglichkeiten zu finden und auf ihrer Grundlage zu Resultaten vorzustoßen, die in demonstrativer Weise traditionelle Maßstäbe außer Funktion setzen. Er fahndet nach einer Anders- und Einzigartigkeit ohne vordergründige Effekte und erwartet, daß seine Bilder aus ihrer malerischen Substanz heraus wirken und dabei ebenso reich an Anschaulichkeit wie konzentriert in ihrer artistischen Formulierung sind, nämlich »Erfindungen« darstellen: »Wenn ich meine Malerei mache, fange ich an, die Dinge zu gestalten, als ob ich der erste wäre, der einzige, als ob es all diese Vorbilder nicht gäbe; obwohl ich natürlich weiß, daß es Tausende von Beispielen gegen mich gibt. Man muß immer etwas Gültiges, das Ende machen.“
(Andreas Franzken, Georg Baselitz, Bruch und Erneuerung als Stilprinzip, in: Erika Rödiger-Diruf (Hg.), Georg Baselitz, Schöne und häßliche Portraits, Ausst.Kat. Städtische Galerie Karlsruhe u.a., Karlsruhe 1993, S.17/18)

“Baselitz does have the perfection of aesthetic paradigms in his sights, but pursues the idea of finding new pictorial possibilities through a creative and experimental operating approach, and, on that basis, to advance to results that demonstratively put traditional standards out of service. He searches for a difference and uniqueness without superficial effects and expects his paintings to have an impact from their painterly substance, being as rich in clarity as they are concentrated in their artistic formulation, namely representing ‘inventions’: “When I make my paintings, I begin to shape things as if I were the first, the only one, as if all these models did not exist; although I, of course, know that there are thousands of examples opposing me. One must always create something valid, an end.”
(Andreas Franzken, Georg Baselitz, Bruch und Erneuerung als Stilprinzip, in: Erika Rödiger-Diruf (ed.), Georg Baselitz, Schöne und häßliche Portraits, exhib.cat. Städtische Galerie Karlsruhe et al., Karlsruhe 1993, p.17/18)

PER KIRKEBY

1938 – Kopenhagen – 2018

16

Flußlandschaft 1991

Öl auf Leinwand. 106 x 53 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'PER KIRKEBY 1991 Flußland-schaft'. – Mit leichten Altersspuren.

Oil on canvas. 106 x 53 cm. Framed. Signed, dated and titled 'PER KIRKEBY 1991 Flußlandschaft' verso on canvas. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie Michael Werner, Köln (1993), Privatsammlung, Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*
Venedig 1993 (Biennale), 45. La Biennale di Venezia

€ 50 000 – 70 000

»Ich verstehe meine Gemälde
als eine Summierung von Strukturen.
Eine Sedimentation hauchdünner Schichten. [...]
Im Prinzip eine endlose Ablagerung.
Doch es ist auffallend, dass die
darunterlegende Struktur immer durchbricht,
auch wenn eine neue Schicht ein ganz anderes Motiv
und eine ganz andere Farbe hat.«

(Per Kirkeby, Beat Wismer, Vorwort, Per Kirkeby,
Ausst.Kat. Tate Modern, London u.a., Ostfildern 2009, S.10)

„Kunst – ob sie nun im Entstehen vom Künstler oder Betrachter, dem Empfänger des Bildes, betrachtet wird – ist in vieler Hinsicht eine Reflexion über diese Beziehung, Adorno drückt das auf seine kompakte wie lyrische Art aus: „Natur hat ihre Schönheit darin, dass sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst." Adorno sagt also unter anderem, dass wir im Kunstwerk eine Art Wachstum auf der Basis nahezu toter Prämissen erleben. Das ist nicht so kryptisch, wie es klingt, denn vernünftige Leute sind sich darin einig, dass Malerei im Prinzip lediglich eine Anhäufung von Stoff ist, der aus merkwürdigen Gründen plötzlich Gefühlen, Stimmungen und Visionen Raum geben kann. Und trotzdem erlebt kaum jemand ein Gemälde nur als Stoff, auch nicht der Maler. Wenn wir auf Philip Gustons bereits zitierte Aussage zum Arbeitsprozess des Malens zurückgreifen, sagt er auch: „What counts is that the paint should really disappear, otherwise it's craft. That's what I mean by something grips in a canvas." Es geht also überhaupt nicht darum, dass das Gemälde seine eigenen materiellen Spuren tilgt. Es soll aber mehr als seiner Materialität Raum geben, oder anders gesagt, sichtbar machen, dass Materialität nicht nur toter Stoff ist. Was Adorno über die Natur sagt, können wir also gut über die Malerei sagen – sie hat ihre Schönheit darin, dass sie mehr zu sagen scheint, als sie ist." (Poul Erik Tojner, Per Kirkeby Maleri, Köln 2003, S. 49 f.)

"Art – whether it is considered in the process of its creation by the artist or by the viewer, the recipient of the image is in many respects a reflection on this relationship. Theodor W. Adorno expresses this in his characteristically concise and lyrical way: "Nature is beautiful in that it appears to say more than it is. To wrest this 'more' from its contingency, to become master of its semblance, to determine it as semblance itself, and thus also to negate it as unreal – this is the idea of art". Adorno thus suggests, among other things, that in a work of art we experience a kind of growth based on almost lifeless premises. This is not as cryptic as it may sound, since reasonable people agree that painting is, in principle, merely an accumulation of material that, for strange reasons, can suddenly give rise to feelings, moods, and visions. And yet hardly anyone experiences a painting as mere matter – not even the painter. If we return to Philip Guston's previously cited statement on the working process of painting, he also says: "What counts is that the paint should really disappear, otherwise it's craft. That's what I mean by something grips in a canvas." So it is not at all about the painting erasing its own material traces. Rather, it should make room for more than its materiality – or, put differently, make visible that materiality is not merely dead matter. What Adorno says about nature can therefore be applied just as well to painting: its beauty lies in the fact that it seems to say more than it is." (Poul Erik Tojner, Per Kirkeby Maleri, Cologne 2003, p.49 ff.)

*»I see my paintings
as a summation of structures.
A sedimentation of wafer-thin layers. [...]
In principle, an endless accumulation.
Yet it is striking that the underlying structure
always breaks through, even when
a new layer has a completely different motif
and a completely different colour.«*

*(Per Kirkeby, Beat Wismer, Foreword, Per Kirkeby,
exhib.cat. Tate Modern, London a.o., Ostfildern 2009, p.10)*

PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

R17

Brustbild zweier Jungen vor Landschaft
Um 1901

Öltempera auf Malpappe. 36,1 x 29 cm. Gerahmt. Nicht signiert. – Rückseitig mit blauem und rotem Stift von Otto Modersohn bezeichnet „19“ sowie mit Bleistift beschriftet „45“ (ehem. Kaufpreis). – Der Karton leicht konvex gewölbt, vornehmlich der Oberrand etwas unregelmäßig geschnitten und minimal berieben. Die Ecken mit kleinen Nagellöchern, verso mit Resten eines weißen Papieraufklebers.

Nicht bei Busch/Werner

Mit einer Bestätigung von Wolfgang Werner, Bremen/Berlin, vom 10.10.2018. Die Arbeit wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Oil tempera on artist‘s board. 36.1 x 29 cm. Framed. Unsigned. – On the verso, inscribed “19” by Otto Modersohn in blue and red pen and inscribed “45” in pencil (former purchase price). – The card slightly convex, especially the upper margin slightly irregularly cut and minimally rubbed. The corners with small nail holes, remnants of a white paper label verso.

With a confirmation from Wolfgang Werner, Bremen/Berlin, dated 10 Oct. 2018. This work will be included in the supplement of the catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Rheinland in dritter Generation; Lempertz, Köln, Auktion 1143, 29.11.2019, Lot 214; Privatsammlung Schweiz

€ 100 000 – 120 000

Bildnisse dieser Art sind im Werk von Paula Modersohn-Becker keine Seltenheit. Aber das Unvermittelte, mit der die Künstlerin die Köpfe der beiden Jungen in Szene setzt, erstaunt dann doch zunächst und bindet alle Aufmerksamkeit des Betrachters beim Studieren der Gesichter. Vor eine weite Landschaft im Hintergrund setzt Modersohn-Becker die Knaben wie zwei Büsten ins Bild: der eine, links nahezu en face, die rechte Schulter ein wenig hochgezogen, daneben der zweite Knabe fast verdeckt und seinen Blick nach rechts gerichtet. Mit seinen blauen Augen mustert der linke Knabe uns unbestimmt. Ähnlich verhält sich der hinter ihm Stehende: nahezu emotionslos blickt er in eine uns abgewandte Richtung – ernst, keine Miene verziehend, kein Lächeln in den Augen lässt sich erahnen. Die ins Bild ragenden Blätter über den beiden Jungen wirken wie schützende Kronen. Bei dem links gezeigten Jungen handelt es sich laut Wolfgang Werner vermutlich um dasselbe Modell wie das im "Brustbild eines Jungen vor Apfelbäumen" (vgl. Günter Busch/Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde, München 1998, Bd. II, S. 131, Kat. Nr. 170).

Als Paula Becker sich 1898 in Worpswede als angehende Künstlerin niederlässt, nimmt die neue Landschaft unweit von Bremen direkten Einfluss auf ihre Bilderwelt und ihre Malerei. Sie malt, besser, sie porträtiert die Landschaft mit den schlanken Birken, den von dunklen Moorkanälen gerahmten Wiesen und den dort lebenden Menschen. „Rücksichtslos und geradeaus malend, Dinge, die sehr worpswedisch sind und die noch nie einer sehen und malen konnte" beschreibt Rilke die junge Malerin in einem Brief an den Wuppertaler Sammler Karl von der Heydt (zit. nach: Heinrich Wiegand Petzet, Das Bildnis des Dichters, Frankfurt a. M., 1957, S. 68).

Modersohn-Becker zeichnet Situationen mit Kindern oft in extremer Nahsicht und erhöht damit die Konzentration auf das Wesentliche, den Blick auf eine zutiefst menschliche Aussage. Ihre leidenschaftliche Emotionalität ist dabei fern von sozialer Erhebung und ebenso fern von einer Romantisierung der bäuerlichen Armut. Bilder wie diese zeigen ihre grundtiefe Verbundenheit mit den Kindern; sie versteht dies nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zu zeigen.

Likenesses of this kind are not uncommon in Paula Modersohn-Becker's oeuvre. However, the suddenness in the artist's presentation of the two boys' heads is nonetheless initially astounding, and it completely captures viewers' attention as they study the faces. Set in front of a distant landscape, Modersohn-Becker places the two boys within the picture like two busts. The one on the left is seen almost in full face, with his right shoulder raised somewhat; he nearly conceals the second boy, who is looking to the right. With his blue eyes, the boy on the left scrutinises us in an undefined manner. The one standing behind him behaves similarly: his almost emotionless gaze – serious, expressionless, with no hint of a smile in his eyes – is turned in a different direction, away from us. The leaves extending into the image above the two boys suggest protective crowns. According to Wolfgang Werner, the boy shown on the left is probably the same model depicted in "Brustbild eines Jungen vor Apfelbäumen" (see Günter Busch/Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde, Munich 1998, vol. II, p. 131, cat. no. 170).

In 1898, when Paula Becker settled in Worpswede as an aspiring artist, the new landscape not far from Bremen exercised a direct influence on her pictorial world and her painting. She painted, or rather, she created a portrait of the landscape with its slender birch trees, meadows framed by the dark canals of the fen and the people who lived there. "Painting uncompromisingly and straightforwardly, things that are very typical of Worpswede and which no one else had ever been able to see and paint", is how Rilke describes the young painter in a letter to the Wuppertal collector Karl von der Heydt (cited in: Heinrich Wiegand Petzet, Das Bildnis des Dichters, Frankfurt a. M., 1957, p. 68).

Modersohn-Becker often drew situations featuring children in extreme close-up, thus concentrating more strongly on what was essential: the view of a deeply human statement. In this context her passionate emotionality is far from social agitation and equally far from a romanticisation of farmers' poverty. Pictures like these reveal her profound bond with the children; she understands how to present this not just thematically, but also formally.

PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

18

Drei sitzende Kinder in Landschaft, hinten ein Reiter 1905

Öl auf Malkarton. 36 x 59,5 cm. Gerahmt. Unten links rotbraun datiert ’05‘. – In guter Erhaltung.

Busch 589

Oil on artist’s board. 36 x 59.5 cm. Framed. Dated ‘05’ in reddish brown lower left. – In very good condition.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Hugo Borst, Stuttgart (1931); Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 18. Auktion, 1953, Lot 2243; Privatbesitz (seit 1953); Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, Auktion 149, Hamburg 1966, Lot 651; Privatbesitz Hamburg (seit 1966); seitdem in Familienbesitz Rheinland-Pfalz

Ausstellungen *Exhibitions*
Worpswede 2025/2026 (Barkenhoff), Verwandte Seelen. Paula Becker und Clara Westhoff

Literatur *Literature*
Sammlung Hugo Borst, Künstlerhaus Sonnenhalde, Stuttgart 1931, Abb. S. 50 mit Ansicht der Hängung in der Großen Halle deutscher Kunst; L.J., Stuttgart voraus!, in: Museum der Gegenwart, 2. Jg., 1931, H. 2, Abb. S. 51;
Max Schafold, Ein Helfer und Förderer der Kunst. Hugo Borsts Sammlung in Stuttgart, Sonderdruck aus Nr. 4809 vom 13. Mai 1937 der Illustrierten Zeitung Leipzig, Abb. S. 1;
Heinz Borst/Peter Borst u.a. (Hrsg.), Die Sammlung Hugo Borst in Stuttgart, Dokumentation und Chronik, Stuttgart 1970, S. 84 („Drei Kinder“)

€ 160 000 – 180 000

Kinderdarstellungen spielen im Schaffen Paula Modersohn-Beckers eine besondere Rolle. Es gelingt der Künstlerin, sich in einer summarischen, abstrahierenden Malweise von der Naturanschauung zu lösen und zugleich eindrückliche und anrührende Schilderungen ihrer Modelle zu schaffen.

In enger Verbundenheit sind die drei Kinder – wohl Geschwister – dargestellt. Ein größeres Mädchen hält liebevoll ein Kleinkind auf ihrem Schoß umfangen und berührt in inniger Geste mit ihrem Gesicht seine Schläfe. Die Körperhaltung des Kleinen zeigt, dass es sich etwas unwillig den Zärtlichkeiten der großen Schwester fügt. Hinter den beiden sitzt etwas abgerückt, aber durch die Überschneidung der Körperformen noch mit ihnen verbunden, ein kleiner Junge.

Farblich verschmelzen die drei Kinder nahezu mit ihrer Umgebung, der von mooriger Erde und Heidekraut bestimmten Landschaft Worpswedes, sie ist hier als nicht näher definierte braune Fläche ausgeführt. Einzig der blaue Kittel des Jungen und die roten Tupfen auf der Kleidung des Kleinkindes heben sich von den warmen Braun- und Ockertönen ab.

Modersohn-Becker bettet die innige Szene in eine formalisierte Umgebung ein, die an ein Bilderfries erinnert. Diese Assoziation wird bereits durch das gewählte Querformat hervorgerufen. Im oberen Bilddrittel zieht sich über dem braunen Grund der Himmel als weißlich-hellblauer Streifen. Drei Birkenstämme teilen diese Partie in regelmäßigen Abständen. Als Silhouetten sind dazwischen ein Pferd mit Reiter und eine gehende Frauengestalt mit blauer Schürze und weißer Haube zu erkennen.

Die Malerin entwirft mit schnell gesetzten, breiten Pinselstrichen, abstrahiert, deutet Details malerisch nur an – und erschafft dennoch eine vollgültige Aussage. Diese erschließt sich in ihren Grundzügen bereits auf den ersten Blick, in ihren erzählerischen Einzelheiten öffnen sie sich dem Betrachter aber erst nach und nach.

Das Gemälde war ehemals Teil der bedeutenden Kunstsammlung von Hugo Borst (1881-1967). Borst war von 1900 bis 1925 Prokurist und kaufmännischer Direktor bei Robert Bosch in Stuttgart, danach widmete er sich seiner Kunstsammlung. Zu seinen ersten Ankäufen noch vor dem Ersten Weltkrieg gehörten Gemälde von Paula Modersohn-Becker, später machte sich Borst als Mäzen um die Förderung der Stuttgarter Kunstszene verdient.

Images of children play a special role in the oeuvre of Paula Modersohn-Becker. The artist succeeded in freeing herself from the observation of nature in her summary, semi-abstract manner of painting while simultaneously creating striking and moving portrayals of her models.

The three children, presumably siblings, are depicted within the context of their close bond. An older girl has lovingly wrapped her arm around an infant seated on her lap and presses her face against his temple in a heartfelt gesture. The little child's pose indicates a somewhat unwilling submission to his big sister's caresses. There is a little boy seated behind the two of them, somewhat removed but still linked with them through the overlapping forms of their bodies.

In terms of colour, the three children nearly merge into their surroundings: here the Worpswede landscape, defined by its peaty earth and heather, is realised in the form of a brown plane that remains otherwise undefined. Only the boy's blue smock and the dabs of red on the infant's clothing emerge out of the warm tones of brown and ochre.

Modersohn-Becker has embedded this tender scene within a formalised setting reminiscent of a frieze. This association is already evoked through the selection of a horizontal format. In the upper third of the picture, the sky stretches above the brown ground in the form of a whitish, light blue strip. The trunks of three birch trees divide this passage up at regular intervals. The silhouettes of a horse and rider and a walking female figure wearing a blue smock and white bonnet can be recognised between them.

The painter has laid her subject out with rapid and broad brushstrokes, abstracted from her motif, merely suggested details in a painterly manner – and nevertheless succeeded in generating a fully valid message. Its essential aspects become apparent at first glance, but its narrative details only gradually reveal themselves to the viewer.

This painting formerly belonged to the important art collection of Hugo Borst (1881-1967). From 1900 to 1925, Borst worked as an agent and business director for Robert Bosch in Stuttgart; afterwards, he devoted his attention to his art collection. His earliest purchases, made before the First World War, included paintings by Paula Modersohn-Becker, and Borst later stood out as a patron for his support of the art scene in Stuttgart.

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

19

Einfuhr in die Scheune
1909

Öl auf Leinwand. 40 x 49 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. – In schöner farbfrischer Erhaltung. Einige punktuelle Retuschen.

Oil on canvas. 40 x 49 cm. Framed. Unsigned. – In fine condition with fresh colours. A few minor retouches.

Hüneke 1909-92

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Berlin/Nordrhein-Westfalen in dritter Generation; durch Schenkung an die Steyler Missionare, Sankt Augustin, für soziale Aufgaben in den südlichen Ländern.

€ 300 000 – 400 000

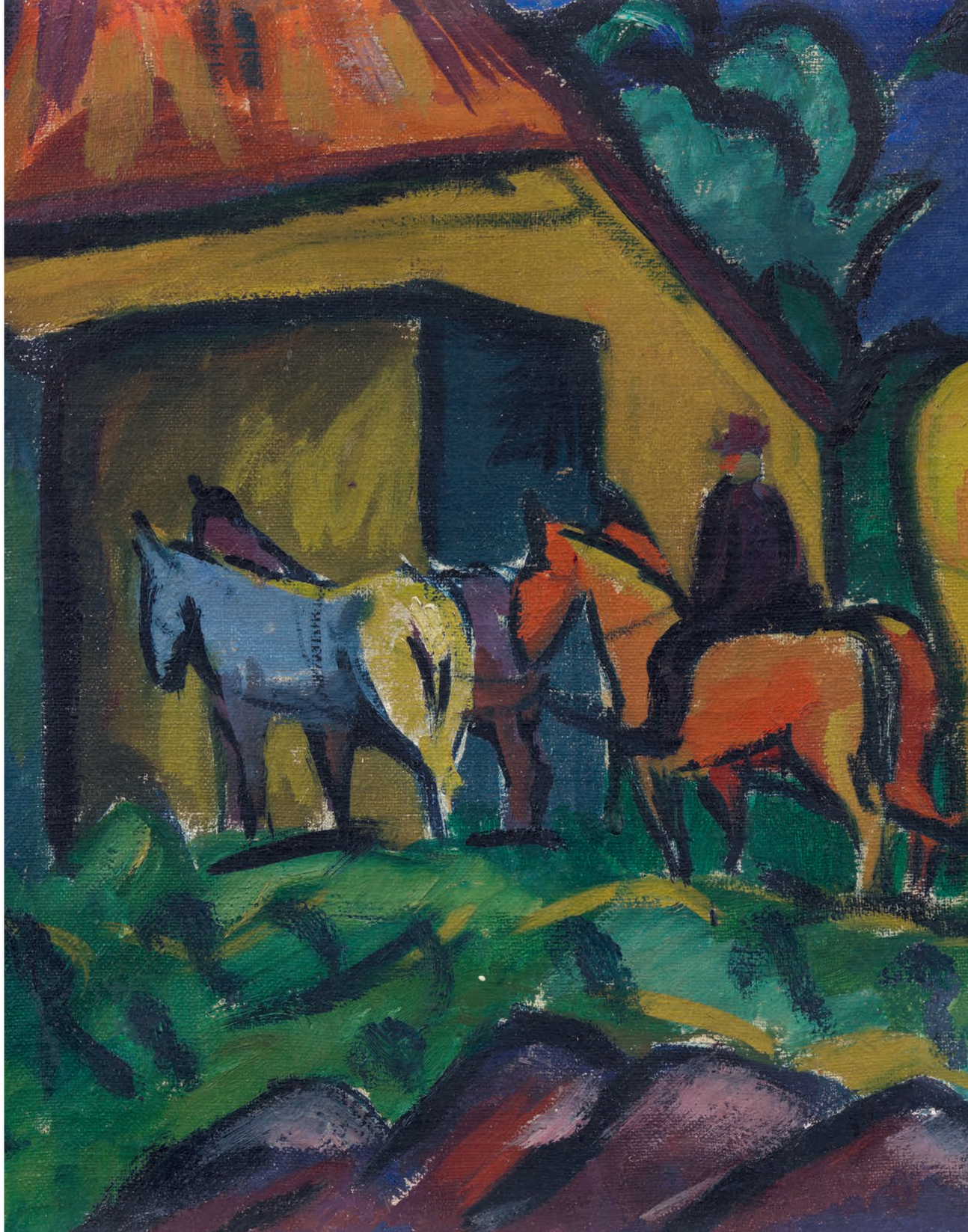
»Wir wollten
nicht
das Momentane,
sondern natürliches
Leben als solches
malen.«

(Erich Heckel)

Mit „Einfuhr in die Scheune“ kommt eines der in Dangast entstandenen Gemälde aus Erich Heckels bedeutendster Brücke-Zeit um Aufruf.

Die Reisen und Arbeitsaufenthalte an unterschiedlichen Orten sind schon früh maßgebliche Inspirationsquellen für Erich Heckel. 1907 besucht er erstmals seinen Malerkollegen Karl Schmidt-Rottluff in Dangast, einem kleinen Badeort am Jadebusen (heute Stadtteil von Varel). Diesem ersten Aufenthalt folgen weitere in den kommenden Jahren zu verschiedenen Jahreszeiten. Nicht nur für Erich Heckel, sondern auch für Karl Schmidt-Rottluff und Hermann Max Pechstein war Dangast ein zentraler Ort für ihre künstlerische Entwicklung in den Jahren 1907–1910.

Das Jahr 1909 ist für Heckel geprägt von besonders vielfältigen Eindrücken unterschiedlichster Landschaften und Lichtstimmungen. Nach einer Reise nach Italien Anfang des Jahres folgt erstmals ein Aufenthalt mit Ernst Ludwig Kirchner an den Moritzburger Teichen bei Dresden. Erst im August kommt er nach Dangast und fängt die spätsommerlichen, ländlichen Ansichten, die er hier vorfindet, in einer breiten Farbpalette ein. Neben leuchtend-übersteigerten, von Primärfarben geprägten Gemälden wie das der Dangaster „Windmühle“ (Hüneke 1909–89) entstehen ruhigere Darstellungen, die stärker den erdigen Lokalfarben und den subtilen Kalt-Warm-Kontrasten dieser Landschaft verpflichtet sind. Motivisch widmet er sich nicht nur der norddeutschen Landschaft und den dörflichen Bauwerken von Dangast, sondern auch den allgegenwärtigen Tieren. Insbesondere Pferden auf der Weide gilt sein besonderes Interesse, die auch in seinem grafischen Oeuvre dieser Zeit häufig zu finden



sind – am bekanntesten ist sein bedeutender, etwas später entstandener Farbholzschnitt „Weiße Pferde“ von 1912.

„Einfuhr in die Scheune“ zeigt eine Szene der Erntezeit, es ist damit eines der ganz seltenen Motive dieser Zeit, die den Arbeitsalltag der Einheimischen wiedergeben. Ein gewaltiges, mit Heu hoch beladenes Fuhrwerk, das von einem Vierergespann gezogen werden muss, ist gerade dabei, das große Scheunentor zu passieren. Die Pferde und der Erntearbeiter, der als Reiter das Gespann lenkt, bewegen sich vom Betrachter weg und sind gleichsam im verlorenen Profil zu sehen. In chiffrehaften Vereinfachungen sind Mensch, Tiere und Wagen, aber auch die Details der umgebenden Landschaft wiedergegeben.

Auffallend ist die Beschränkung auf nur wenige Farbtöne und die sich daraus ergebenden Bezüge, die die verschiedenen Bildelemente optisch zusammenhalten. Die warmen Gelb-, Ocker- und Orangetöne von Scheune, Heu und dem hinteren Pferdepaar stehen dem kühlen Grün, Blau und Dunkelviolett gegenüber, aus denen die Landschaft und die in Schatten getauchten vorderen Pferdeleiber gebildet sind. Eine offenbar niedrig stehende Sonne lässt die Goldtöne des Heuwagens aufleuchten, die schon verschatteten, dunkeltonigen Bereiche verdeutlichen, dass sich die Szene am Ende des Erntetages im Abendlicht abspielt.

»We didn't want to paint the momentary, but natural life in itself.«

(Erich Heckel)

With “Einfuhr in die Scheune”, one of the paintings Erich Heckel created in Dangast during his most important period with the Brücke group is coming up for auction.

Erich Heckel’s travels and stays in various places quickly became defining sources of inspiration for the artist. 1907 was the first time he visited his fellow painter Karl Schmidt-Rottluff in Dangast, a little seaside resort (now part of the town of Varel) on the Jade Bight. This first stay was followed by more visits during various seasons over the following years. Dangast was a pivotal place for the artistic development not only of Erich Heckel, but also of Karl Schmidt-Rottluff and Hermann Max Pechstein, between 1907 and 1910.

For Heckel, the year 1909 was defined by particularly diverse impressions from a great variety of landscapes and ambiences generated by light. A journey to Italy at the beginning of the year was followed by his first stay with Ernst Ludwig Kirchner at the Moritzburg Ponds outside Dresden. It was not until August that he went to Dangast, where he used a broad palette of colours to capture the late-summer, rural scenes he found there. In addition to paintings whose palette has been intensified into radiant primary colours, such as the Dangast “Windmühle” (Hüneke, 1909–89), he also created calmer images that are more indebted to the earthy local colours and this landscape’s subtle contrasts of warm and cool tones. In terms of motifs, he turned his attention not just to the northern German landscape and the village’s buildings but also to the omnipresent animals. He was particularly interested in horses at pasture, and they are also often to be found in his graphic works from this period: the best-known example is his important, somewhat later colour woodcut “Weiße Pferde” of 1912.

“Einfuhr in die Scheune” depicts a scene from the harvest season, placing it among the very rare images from this period which depict the everyday work of the local populace. A massive cart loaded with hay and requiring a four-horse team to pull it is just about to pass through the large door of a barn. The horses and the harvest-season farmhand leading the team on horseback are moving away from the viewer and thus seen in lost profile. A symbol-like simplification is used to depict the man, animals and cart but also the details of the surrounding landscape.

The painting is striking for its limitation to just a few colours as well as the resulting connections, which hold the various elements of the picture together. The warm yellow, ochre and orange tones of the barn, hay and rear pair of horses stand in contrast to the cool green, blue and dark purple forming the landscape and the bodies of the horses in front, which are immersed in shadow. A sun that is evidently near the horizon sets the golden tones of the hay cart aglow while the shadowy, dark-toned passages make it clear that this scene is set in the evening light at the end of a day of harvesting.

IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R20

Triller E
2013

Acryl auf Aluminium. Ca. 179 x 159 x 9 cm. Rückseitig signiert, datiert und betitelt. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on aluminium. Approx. 179 x 159 x 9 cm. Signed, dated and titled verso. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M;
The Martin Z. Margulies Foundation, Miami

Literatur *Literature*
Martin Z. Margulies Collection, Bd.1, Miami 2018, Kat.Nr.123, S.242 mit Farbabb.

€ 60 000 – 80 000

„Knoebels Bilder verleihen Farbe und Rhythmus Gestalt. Sein Interesse an Form, Grund, Gliederung, Linie, Fläche und Farbe, inspirierte ihn 1990 zu den ersten Reliefs aus Aluminium, deren vielschichtige Variationen fortan einen wichtigen Platz in seinem Werk einnehmen. [...] Mit diesen objekthaften Aluminiumbildern verließ Knoebel erneut das Geviert der Leinwand und drang mit dem Bild in den Raum vor. In diesen Arbeiten stellte er die Farben unvermischt miteinander in Beziehung, indem er jede Farbe einem Aluminiumträger zuordnete, die er dann neben- und übereinander schichtete.“

(Marie-Amélie zu Salm-Salm, Das vielschichtige Oeuvre von Imi Knobel, ergebnisoffen, in: Imi Knoebel Werke 1966–2024, Ausst.Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Bielefeld 2014, S.241)

“Knoebel’s paintings give form to colour and rhythm. His interest in form, ground, structure, line, surface, and colour inspired him in 1990 to create his first aluminum reliefs, the multifaceted variations of which have since occupied an important place in his oeuvre. [...] With these object-like aluminum pictures, Knoebel once again left the confines of the canvas and extended the image into space. In these works, he related the colours to one another without mixing them by assigning each colour to an aluminum panel, which he then layered next to and on top of one another.”

(Marie-Amélie zu Salm-Salm, Das vielschichtige Oeuvre von Imi Knobel, ergebnisoffen, in: Imi Knoebel Werke 1966–2024, exhib.cat. Kunstmuseum Wolfsburg, Bielefeld 2014, p. 241)

IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R21

Ohne Titel
1982

Metall, Hartfaser und Plexiglas, farbig gefasst. Ca. 255 x 260 x 35 cm. Rückseitig auf der Hartfaser signiert und datiert ’iMi 82‘. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Metal, hardboard and Plexiglas, painted. Approx. 255 x 260 x 35 cm. Signed and dated ‘iMi 82’ verso on hardboard. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M.;
The Martin Z. Margulies Foundation, Miami

Literatur *Literature*
Martin Z. Margulies Collection, Bd.1, Miami 2018, Kat.Nr.121, S.240/241 mit Farbabb.

€ 70 000 – 90 000

»Ich stelle Dinge her, die sich Kunst nennen.« Imi Knoebel

(Freiwillig sag‘ ich sowieso nichts! Johannes Stüttgen im Gespräch mit Imi Knoebel, in: Imi Knoebel, Werke 1966–2024, Ausst.Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Bielefeld 2014, S.21)

„Imi Knoebel hatte nun eine Stufe erreicht, auf der er sich befähigt fühlte, auf jede Form zurückzugreifen, buchstäblich auf alles, sogar gefundenes Material, Reste von Gebrauchsgegenständen und Schrottstücke, um sie in seine Arbeit zu integrieren. Was ihn nun immer mehr interessierte, war die Herstellung »richtiger Bilder«, Bilder als eigenständige, individuelle Figuren für sich, als Gestalten, seien es einzelne, seien es solche in Gruppierungen, und jedes Material war ihm dazu dienlich.“

(Johannes Stüttgen, Arbeitsbericht 1966-1996 zu Imi Knoebel, in: Imi Knoebel Retrospektive 1968-1996, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, Stuttgart 1996, S.38)

»I make things that call them-selves art.« Imi Knoebel

(Freiwillig sag‘ ich sowieso nichts! Johannes Stüttgen im Gespräch mit Imi Knoebel, in: Imi Knoebel, Werke 1966–2024, exhib.cat. Kunstmuseum Wolfsburg, Bielefeld 2014, p. 21)

“Imi Knoebel had now reached a stage where he felt capable of drawing on any form, literally anything – even found materials, remnants of everyday objects, and scraps of junk – to integrate them into his work. What interested him more and more now was the creation of ‘real images,’ images as independent, individual figures in their own right, as forms – whether single or in groups – and every material served him in this endeavor.”

(Johannes Stüttgen, Arbeitsbericht 1966-1996 zu Imi Knoebel, in: Imi Knoebel Retrospektive 1968–1996, exhib.cat., Haus der Kunst Munich, Stuttgart 1996, p. 38)

YOSHITOMO NARA

Hirosaki/Japan 1959

22

Bunny in Blue
1997

Acryl auf Leinwand. 60 x 50 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und beschriftet 'nara '97 -in the blue room' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on canvas. 60 x 50 cm. Signed, dated and inscribed 'nara '97 –in the blue room' on canvas overlap and with directional arrow and directional information. – Minor traces of age.

Yoshitomo Nara, The complete works, paintings, sculptures, editions, photographs, Bd.1, San Francisco 2011, WVZ-Nr. P-1997-009

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*
Nürnberg 2001 (Institut für moderne Kunst), Yoshitomo Nara, Lullaby Supermarket, Ausst. Kat., S.41 u. S.292 mit Farbabb.

€ 350 000 – 450 000

»Diese Bilder sind weniger an andere gerichtet, sondern vielmehr an mich selbst.«

(Yoshitomo Nara)
Yoshitomo Nara, Chiisana hoshi tsushin
(Der kleine Sternenbewohner), Tokio 2004, S. 60)

Mit „Bunny in Blue“ präsentiert Yoshitomo Nara eine seiner charakteristischen Kinderdarstellungen: Ein mit ausgestreckten Beinen sitzendes Kind im Hasenkostüm hält in der linken Hand eine Karotte. Zu seinen Füßen befinden sich eine Babyflasche sowie ein kleines Schälchen – Requisiten, die einerseits auf kindliche Fürsorge verweisen, zugleich jedoch eine subtile Spannung zwischen Unschuld und existenzieller Vereinzelung erzeugen.

Die Figur ist von einer homogenen, intensiv blauen Farbfläche umgeben, die an den Himmel erinnert, jedoch keinerlei räumliche Verortung zulässt. Dieser bewusste Verzicht auf einen definierten Bildraum entzieht der Szene jede narrative Eindeutigkeit und verstärkt die Präsenz der zentralen Figur, die beinahe schwerelos im Bildfeld zu schweben scheint.

Das 1997 entstandene Werk fällt in eine entscheidende Phase im Œuvre Naras: Nach einem Studium der Malerei in Japan – unter anderem an der Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music – ging Nara Ende der 1980er-Jahre nach Düsseldorf, wo er an der Kunstakademie Düsseldorf bei A. R. Penck studierte. Der mehrjährige Aufenthalt in Deutschland markiert einen Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung. Hier löste er sich zunehmend von narrativen Kontexten und fand zu jener reduzierten, flächigen Bildsprache, die seine Arbeiten bis heute prägt.

Die ikonischen Kinder- und Tierfiguren fungieren dabei nicht als bloße Darstellungen von Kindlichkeit, sondern als psychologische Projektionen: „Diese Kinder oder Tiere sind letztendlich auch Selbstporträts, und der Verzicht auf erklärende Hintergründe kommt vielleicht daher, dass ich hier, fernab meiner gewohnten und vertrauten Umgebung in Japan, von allem befreit war, was mich umgetrieben hatte. Diese Bilder sind weniger an andere gerichtet, sondern vielmehr an mich selbst. Sie entstanden, weil ich Fragen an mein eigenes Ich richtete und mich nicht mehr damit befasste, wie ich von anderen wahrgenommen werden wollte.“ (Yoshitomo Nara, Chiisana hoshi tsushin (Der kleine Sternenbewohner), Tokio 2004, S.60.)

In ‘Bunny in Blue’, Yoshitomo Nara presents one of his signature depictions of children: a child in a bunny costume, seated with legs stretched out, holds a carrot in its left hand. At its feet lies a baby bottle and a small bowl – props that, on the one hand, allude to childlike care, yet simultaneously create a subtle tension between innocence and existential isolation.

The figure is surrounded by a homogeneous, intensely blue expanse of colour reminiscent of the sky, yet one that allows for no spatial localisation. This deliberate absence of a defined pictorial space strips the scene of any narrative clarity and intensifies the presence of the central figure, who seems to float almost weightlessly within the picture plane.

Created in 1997, this work marks a pivotal phase in Nara’s oeuvre: After studying painting in Japan – including at the Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music – Nara moved to Dusseldorf in the late 1980s, where he studied under A. R. Penck at the Dusseldorf Art Academy. His several-year stay in Germany marked a turning point in his artistic development. Here, he increasingly distanced himself from narrative contexts and found the reduced, two-dimensional visual language that continues to characterise his work to this day.

The iconic child and animal figures do not function merely as representations of childhood, but as psychological projections: “These children or animals are ultimately also self-portraits, and the absence of explanatory backgrounds may stem from the fact that here, far from my familiar surroundings in Japan, I was freed from everything that had been weighing on my mind. These images are directed less at others and more at myself. They came into being because I was asking questions of my own self and no longer concerned myself with how I wanted to be perceived by others.” (Yoshitomo Nara, Chiisana hoshi tsushin (The Little Star Dweller), Tokyo 2004, p.60.)

»These images are directed less at others and more at myself.«

(Yoshitomo Nara)
Yoshitomo Nara, Chiisana hoshi tsushin
(The Little Star Dweller), Tokyo 2004, p. 60)

COSIMA VON BONIN

Mombasa 1962

23

Dandy Doc (The Apprentice #5) 2009

Wolle, Baumwolle und Vlies auf Leinwand. 204 x 152 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Cosima Bonin 2009'.

Wool, cotton and fleece on canvas. 204 x 152 cm. Signed, dated and titled 'Cosima Bonin 2009' verso on canvas.

Provenienz *Provenance*
Direkt von der Künstlerin; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Wien 2014/2015 (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Cosima von Bonin, Hippies use side door, the year 2014 has lost the plot, Ausst.Kat., S.135 ohne Abb., S.164 mit Installationsansicht

Bregenz 2010 (Kunsthaus), Cosima von Bonin, The Fatigue Empire, Das Internationale Wollsekretariat 1989 – 2010, Ausst.Kat.Nr.563, S.282 mit Farbabb.

€ 30 000 – 50 000

COSIMA VON BONIN

Mombasa 1962

24

Doc Daffy
2025

Samt, Baumwolle und Vlies. 100 x 80 cm. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'Cosima Bonin 2025 Doc Daffy' sowie mit Widmung.

Velvet, cotton and fleece. 100 x 80 cm. Signed, dated and titled 'Cosima Bonin 2025 Doc Daffy' verso on stretcher and with dedication.

Provenienz *Provenance*
Direkt von der Künstlerin; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Das Gemälde wurde 2025 als Offsetdruck mit dem Titel „Silver Smile" herausgegeben für die Mitglieder des Kölnischen Kunstvereins 2026.

The painting was published in 2025 as an off-set print titled 'Silver Smile' for the members of the Kölnischen Kunstverein in 2026.

€ 20 000 – 30 000

Die Daffy Formel

Die in Köln lebende Künstlerin Cosima von Bonin, von dem Autor und Filmkritiker Daniel Kothenschulte als „ungekrönte Königin des Cartoons“ bezeichnet, untersucht in ihrem Werk seit vielen Jahren die Verfremdung des Alltäglichen. Dabei gelingt ihr ein ebenso spielerischer wie präziser Balanceakt zwischen scheinbar gegensätzlichen Welten: In ihren Arbeiten begegnen sich Referenzen aus Popkultur, Mode, Film und Theater – sie reichen von Britney Spears bis zu René Pollesch. Comic- und Cartoonfiguren fungieren dabei als wiederkehrende Bedeutungsträger.

Eine Schlüsselfigur ist die lispelnde Ente Daffy Duck aus Looney-Tunes, ein exzentrischer Antiheld, dessen permanentes Scheitern in produktive Wiederholung umschlägt und so ein Prinzip des „lustvollen Scheiterns“ verkörpert.

Die zum Aufruf kommenden Textilarbeiten „Dandy Doc (The Apprentice #5)“ (2009) und „Doc Daffy“ (2025), die die Cartoon-Figur auf unterschiedliche Weise aufgreifen, stehen exemplarisch für Bonins charakteristische textile Werkgruppe, die seit den 2000er-Jahren zu den zentralen Werkkomplexen der Künstlerin zählt. In der u. a. 2010 im Kunsthaus Bregenz präsentierten Arbeit „Dandy Doc“ ist Daffy Duck trotz reduzierter Konturgebung bereits aus der Distanz eindeutig identifizierbar. In ikonisch übersteigerter Pose – mit hochgezogenen Schultern, geballten Fäusten und auf die Zehenspitzen kippend – erscheint die weiße Figur in klar voneinander abgesetzten Stoffsegmenten eingebettet.

„Doc Daffy“ hingegen inszeniert den schwarzen Enterich als Halbfigur vor einem tiefschwarzen, samtenen Grund. Der Bildraum wird nicht als Bühne, sondern als absorbierende Fläche wirksam: Schnabel, Augen und Halsring treten in starkem Farbkontrast reliefartig hervor, während das übrige Gefieder mit dem Hintergrund nahezu verschmilzt. Das Verhältnis von Figur und Grund ist dabei bewusst gegen die Tradition des Porträts gesetzt. Anstatt die Figur durch Kontrast hervorzuheben, führt die farbliche Annäherung zu einer partiellen Auflösung im Bildgrund.

Bonins textile „Panels“, früher selbstironisch als „Lappen“ bezeichnet, entstehen oftmals aus verschiedenen, unterschiedlich gemusterten Stoffen, die von Haute-Couture-Schneiderinnen zusammengenäht, konturiert und anschließend auf Keilrahmen gespannt werden. Die Künstlerin versteht ihre Praxis als kollektiven Prozess und unterläuft unter dem Motto „Wir sind viele“ das tradierte Ideal singulärer Autorschaft.

Das in beiden Titeln enthaltene „Doc“, im Amerikanischen eine informelle Anrede im Sinne von „Kumpel“, evoziert die berühmte Grußformel des Widersachers Daffy Ducks, Bugs Bunny: „What’s up, doc?“. Zudem kann der Titel als Anspielung auf den klassischen Looney-Tunes-Cartoon „Daffy Doc“ (1938) von Bob Clampett gelesen werden: „Doc“ als englischer Slang für „Doctor“ und „Daffy“ als „verrückt“ ergeben zusammen „der verrückte Doktor“, was die humorvolle, ironische Dimension von Bonins Aneignung der Figur unterstreicht.

Bonin selbst beschreibt den zwischen Größenwahn und Scheitern agierenden Daffy als Identifikationsfigur: „(…) Ich wäre so gern wie Daffy. Die erste Daffy-Geschichte, die mir aufgefallen ist: Da sind Daffy und Bugs Bunny in einer Felsspalte, und Daffy Duck stopft ihn immer weiter rein und schreit: ‚It’s mine, it’s all mine!‘“

Cosima von Bonin, zit. n. Daniel Kothenschulte, „Adlerauge und Adlerohr“, in: Monopol-Magazin. Nr. 5, 2023, S. 58–73, S.69.

»Die Daffy Formel:
Um ein Daffy zu sein, muss eine Figur in erster Linie wie Daffy sein. Sie muss nicht nur von Natur aus egoistisch, hinterhältig, großspurig und feige sein, sondern all diese Eigenschaften müssen aufgrund der gezielten Grausamkeit des Universums auf groteske Ausmaße gesteigert werden.«

Katharina Dom (Hg.), Cosima von Bonin, Feelings, Ausst.Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2024, S.154.

The Daffy Formula

»The Daffy Formula:
To be a Daffy, a character must first
and foremost be like Daffy. Not only
must they be congenitally selfish,
devious, grandiose, and craven,
but all of these characteristics must
be magnified to grotesque
proportions due to the
pointed cruelty of the universe.«

Katharina Dom (Hg.), Cosima von Bonin, Feelings,
Ausst.Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2024, S.154.

Cologne-resident artist Cosima von Bonin, labelled the "uncrowned Cartoon Queen" by the author and film critic Daniel Kothenschulte, has addressed the estrangement of the everyday for many years. So doing, she strikes an equally playful and precise balancing act between seemingly opposing worlds: her works offer references from popular culture, fashion, film and theatre – from Britney Spears to René Pollesch. Comic and cartoon figures serve as recurring conveyors of meaning.

One key figure is the lisping Daffy Duck from Looney-Tunes, an eccentric antihero, whose consistent failure turns into productive repetition, thus embodying the principle of "joyful failure".<

The textile works 'Dandy Doc (The Apprentice #5)' (2009) and 'Doc Daffy' (2025), offered here for sale, engage with the cartoon figure in different ways and exemplify Bonin's characteristic textile series which has been part of the artist's central work complex since the 2000s. In the work 'Dandy Doc', presented at the Kunsthaus Bregenz in 2010, among other venues, Daffy Duck is clearly identifiable even from a distance despite his simplified contours. In an iconically exaggerated pose, with raised shoulders, clenched fists and pushing back on his heels, the white figure appears embedded in distinctly separate fabric segments.

'Doc Daffy', on the other hand, stages the black drake as half-figure against a deep black, velvety ground. The pictorial space functions not as a stage but as an absorbing area: bill, eyes and neck rings stand out almost in relief with the strong contrast of colour, while the rest of the plumage virtually merges with the background. In doing so, the relationship between figure and ground is deliberately set against the tradition of portraiture. Instead of highlighting the figure through contrast, the chromatic convergence leads to a partial dissolution into the background.

Bonin's textile 'Panels' – once self-deprecatingly referred to as 'rags' – are often created from various fabrics with different patterns, sewn together and shaped by haute couture seamstresses, and finally stretched onto frames. The artist views her practice as a collective process and, under the motto "we are many", subverts the traditional ideal of singular authorship.

The word 'Doc' in both titles—an informal term of address in American English meaning 'buddy'—evokes the famous greeting used by Daffy Duck's rival, Bugs Bunny: "What's up, doc?". In addition, the title can be read as an allusion to the classic Looney Tunes cartoon 'Daffy Doc' (1938) by Bob Clampett: 'Doc' as slang for 'Doctor' and 'Daffy' as 'crazy' together mean 'the crazy doctor', underscoring the humorous, ironic dimension of Bonin's appropriation of the character.

Bonin herself describes Daffy—who oscillates between megalomania and failure—as a role model: "(...) I would love to be like Daffy. The first Daffy story that caught my attention: Daffy and Bugs Bunny are in a crevice, and Daffy Duck keeps shoving him further in, shouting, 'It's mine, it's all mine!'"

Cosima von Bonin, quoted in Daniel Kothenschulte, 'Adlerauge und Adlerohrin', in: Monopol Magazine. No. 5, 2023, pp. 58–73, p. 69.

HANS (JEAN) ARP

Straßburg 1886 – 1966 Basel

R 25

Architektonische Skulptur (Sculpture architectonique) 1958

Bronze. Höhe 193,5 cm, Breite 94 cm, Tiefe 19,5 cm. Seitlich an der Unterkante mit dem Gießerstempel. Exemplar 1/3. Eines von wohl nur zwei Exemplaren in Bronze, gegossen wohl 1976 von der Gießerei Reussner & Donzé, Fleurier/Schweiz. Das zweite Exemplar befindet sich im Kantonsspital St. Gallen. Ob auch das geplante dritte Exemplar gegossen wurde, ist nicht bekannt. Darüber hinaus existiert ein Aluminiumguss. – Mit lebendiger, goldbrauner Patina. – In sehr guter Erhaltung.

Hartog/Fischer 179; Trier 179

Mit einer Bestätigung von Rainer Hüben, ehem. Direktor der Fondazione Marguerite Arp, Locarno, vom 21.6.2006 (in Kopie).

Bronze. Height 193.5 cm, width 94 cm, depth 19.5 cm. Marked on the side at the lower edge with the foundry mark. Copy 1/3. One of presumably only two bronze casts, probably cast in 1976 by the foundry Reussner & Donzé, Fleurier/Switzerland. The second cast ist located at the Kantonsspital St. Gallen. It is unknown whether the planned third copy was also cast. In addition, there is an aluminium cast. – Vivid, golden-brown patina. – In very fine condition.

With a confirmation from Rainer Hüben, former director of the Fondazione Marguerite Arp, Locarno, dated 21 June 2006 (copy).

Provenienz *Provenance*
Ehemals Sammlung Marcel Joray, Neuchâtel; Galerie Renée Ziegler, Zürich/Galerie Brusberg, Berlin; Galerie Ziegler SA., Zürich

€ 250 000 – 300 000

Hans Arp war 1958 einer der zwölf Künstler, die mit Aufträgen für die künstlerische Ausgestaltung des neugebauten Hauptsitzes der UNESCO in Paris betraut wurden. Er schuf dafür das großformatige Wandrelief „Constellation UNESCO“, bestehend aus mehreren separat montierten Bronzeelementen (vgl. Rau 558). Im Zuge der Beschäftigung mit diesem bedeutenden Auftrag entstand auch der Entwurf für die „Architektonische Skulptur“.

Arps poetische, von Naturformen inspirierte Werke sind vielfach als Rundplastiken mit in sich geschlossenen, sanft gerundeten Formen ausgeführt. Eine andere maßgebliche Werkgruppe sind an einen Untergrund gebundene Reliefs, in ihnen verbinden sich weich fließende Formgebungen mit Flächigkeit und präzisen Kanten. An diese angelehnt schuf der Künstler in den späten 1950er Jahren seine sogenannten Schwellenplastiken – zweiansichtige, freistehende „Zwitterwesen“ zwischen Rundplastik und Relief.

Die Schwellenplastiken, zu denen auch die „Architektonische Skulptur“ gehört, erscheinen wie Längsschnitte durch rundplastische Werke oder aber von ihrem Untergrund abgelöste Reliefs. Von besonderer Relevanz sind in dieser Werkgruppe die Negativformen, die durch Durchlässe und Öffnungen gebildet werden. Eduard Trier beschreibt die Schwellenplastiken dementsprechend auch als „verselbstständigte und dem Freiraum geöffnete Tore, als Kombinationen von Kunstformen und der von ihnen umschlossenen, durchgelassenen Hintergründe. Ihre positiven (Metall-) und negativen (Raum-) Formen sind Weg und Ziel zugleich, Beständiges und Wechsel; sie entlassen und nehmen auf, sie sind die Schwelle zu immer wieder neuen Durchblicken und räumlichen Konstellationen” (zit. nach: Eduard Trier, Hans Arp. Skulpturen 1957-1966, Stuttgart 1968, S. XV).

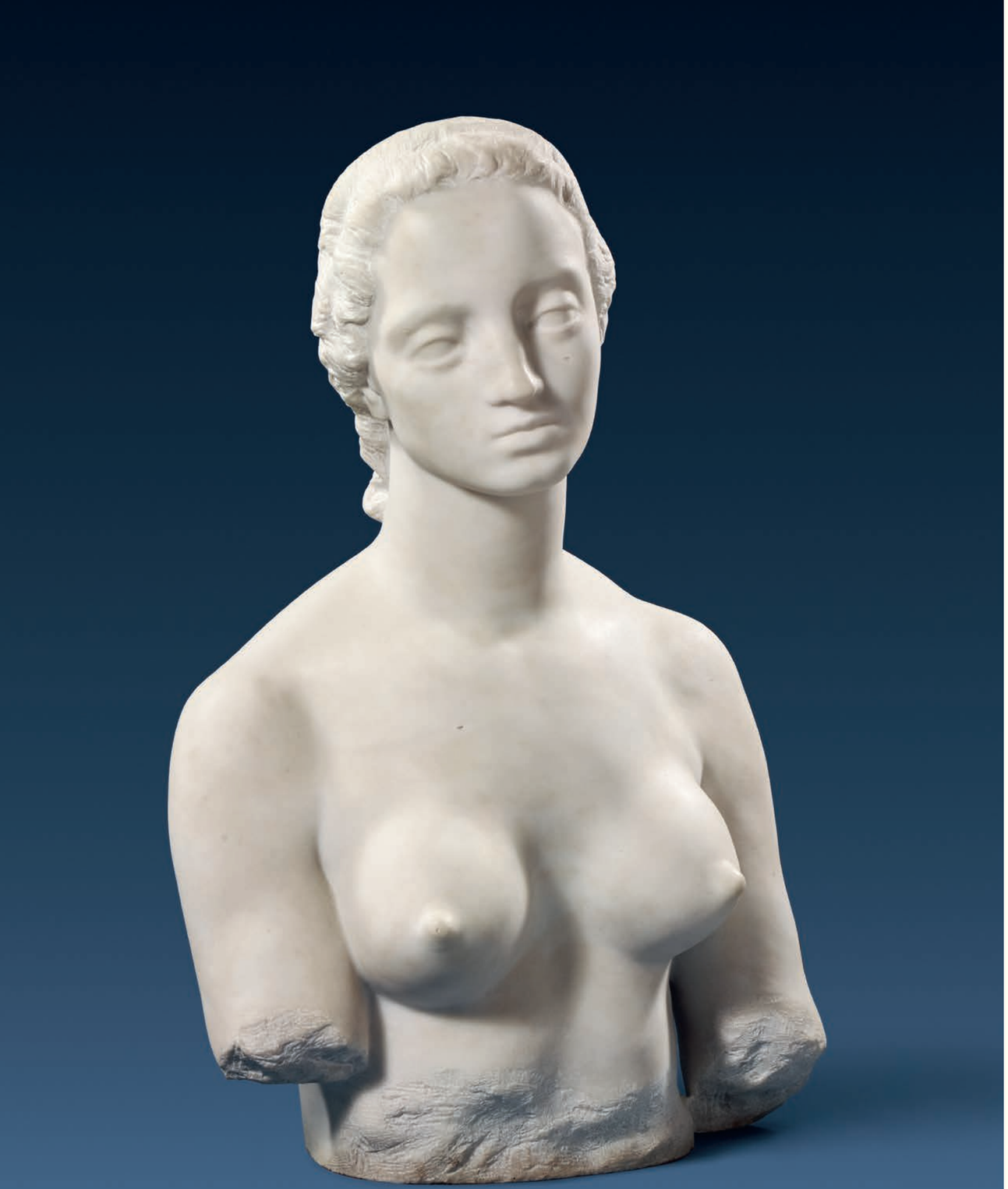
Die äußerst rare „Architektonische Skulptur“ zählt zu den größten auf dem Auktionsmarkt angebotenen Bronzen Hans Arps.

Hans Arp was one of the twelve artists who received commissions to decorate UNESCO's newly constructed headquarters in Paris with their artworks. He created the large-format wall relief "Constellation UNESCO", which consists of multiple, separately mounted bronze elements (cf. Rau 558). The design for "Architektonische Skulptur" was also created in the process of his work on this important commission.

Arp frequently realised his poetic works inspired by natural forms as free-standing sculptures featuring closed, gently rounded forms. His reliefs linked with an underlying ground represent another key group of works: they combine gently flowing compositions of form with two-dimensionality and precise edges. In the late 1950s the artist elaborated upon these to create his so-called threshold sculptures – free-standing "hybrids" between sculptures in the round and reliefs, which are made to be viewed from two sides.

The threshold sculptures, which include "Architektonische Skulptur", resemble cross-sections of works in the round or also reliefs detached from their underlying ground. Negative forms are of particular relevance in this group of works and are produced through gaps and openings. Eduard Trier has accordingly also described the threshold sculptures as "gates that have become autonomous and open to empty space, as combinations of artistic forms and the backgrounds they surround and allow to pass through. The positive (metallic) and negative (spatial) forms are simultaneously the path and the goal, permanence and change; they release and integrate, they are the threshold to ever-new vistas and spatial constellations" (cited from: Eduard Trier, Hans Arp. Skulpturen 1957-1966, Stuttgart 1968, p. XV).

The extremely rare "Architektonische Skulptur" is among the largest bronzes by Hans Arp available on the auction market.



WILHELM LEHMBRUCK

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

26

Frauenbüste (Büste Frau L.) Um 1910

Marmor. Höhe 80 cm. Unbezeichnet. – In sehr guter Erhaltung.

Marble. Height 80 cm. Unsigned. – In excellent condition.

Schubert 50 C

Wir danken Dietrich Schubert, Heidelberg, und Christoph Brockhaus, Mülheim an der Ruhr, für die Beratung.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Hermann Hertz, Köln (seit 1912); seitdem in Familienbesitz Deutschland/ Niederlande/Belgien in direkter Abstammung

Literatur *Literature*
Kunst und Künstler 1913, S. 194, mit Abb.; Dietrich Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, Dresden/ Worms 1990, S. 149-150; Susanne Schiller/Roland Dorn, Stiftung und Sammlung Sally Falk, Mannheim 1994, S.80; Barbara Schaefer (Hg.), 1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2012, S. 612, Nr. 601A, mit Abb.; Marion Bornscheuer, Wilhelm Lehmbruck als Marmorbildhauer?, Norderstedt 2012, S. 19, mit Abb.

€ 500 000 – 700 000

»Skulptur, wie jede Kunst, ist der höchste Ausdruck der Zeit.«

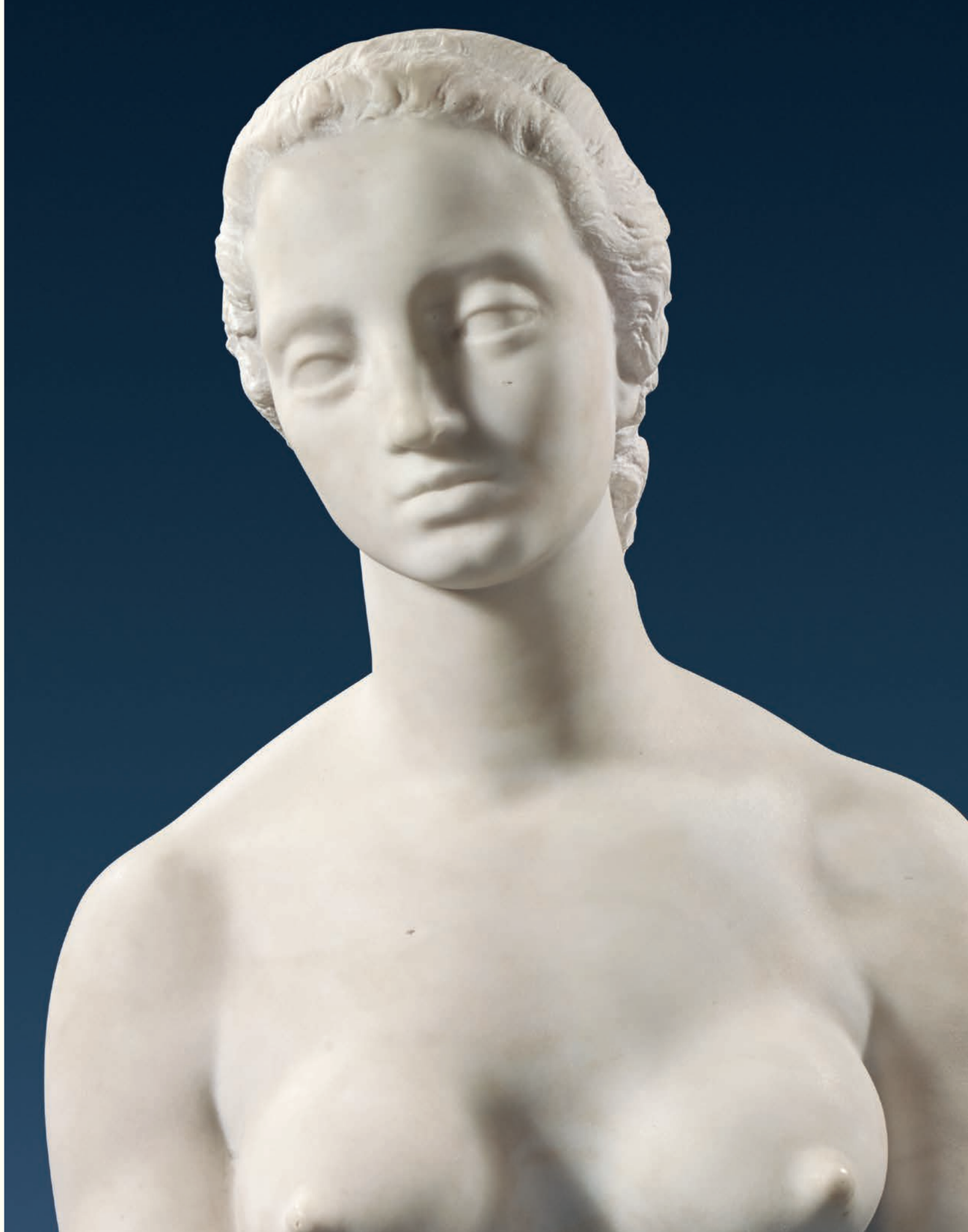
Wilhelm Lehmbruck

Wilhelm Lehmbruck gilt heute als der wichtigste deutsche Bildhauer des frühen 20. Jahrhunderts. Seine zum Aufruf kommende „Frauenbüste (Büste L.)“ ist in vieler Hinsicht ein herausragendes Kunstwerk. Die nach dem Modell von Lehmbrucks Frau Anita (1879–1961) geschaffene Büste ist eine der äußerst seltenen und von Lehmbruck selbst ausgeführten Skulpturen aus weißem Marmor in Privatbesitz. Abgesehen von der brillanten und von Dietrich Schubert, dem Autor des Werkverzeichnisses, bestätigten Ausführung in Marmor, hat sie eine ausgezeichnete Provenienz. Sie stammt aus der Sammlung des renommierten Kölner Industriellen und Kunstmäzens Hermann Hertz (1856–1925), der die „Frauenbüste (Büste L.)“ im Jahr 1912 aus der für die Moderne zentralen Sonderbundausstellung in Köln erwarb. Das Kunstwerk blieb 114 Jahre im Besitz der Familie, so dass es die Nachfahren von Hertz in 4. Generation sind, die es dem Kunsthaus Lempertz anvertrauen.

Der künstlerische und persönliche Neuanfang Lehmbrucks 1910 in Paris

Die „Frauenbüste (Büste L.)“ gehört zu den wichtigen bildhauerischen Arbeiten Lehmbrucks aus der Zeit um 1910. Im April des Jahres war der Bildhauer mit seiner Familie von Düsseldorf nach Paris gezogen, um sich von einer der akademischen Tradition des 19. Jahrhunderts verhafteten Bildhauerei zu lösen und neue künstlerische Impulse zu finden. In diesem Sinne knüpfte er in Paris schnell den Kontakt zu Alexander Archipenko, lernte die Frauenakte Aristide Maillols kennen und setzte sich mit der plastischen Figurenauffassung Auguste Rodins auseinander. Kurz nach der Ankunft in Paris schuf Lehmbruck die bekannte „Große Stehende“ (WVZ 51), die ihm im Pariser Salon sofort große Anerkennung einbrachte.

Ebenfalls um 1910 schuf er mehrere Torsi, darunter auch die „Frauenbüste (Büste L.)“, die er in Bronze und in Zement gebundenem Kunststein gießen ließ. Mit leichter, aber feiner Veränderung der Kopfneigung und Blickrichtung fertigte Lehmbruck in derselben Zeit die „Frauenbüste (Büste L.)“ in dem von ihm nur selten verwendeten, glänzend-weißem Marmor an. Im Unterschied zu den vor 1910 entstandenen Frauenskulpturen konzipierte er den Torso mit unterschiedlich langen Armstümpfen und einem betont geneigten Kopf. Seine zart-zurückhaltende Bewegtheit wird vom polierten, leicht schimmernden Marmor zusätzlich unterstrichen. Wie Nina Schallenberg über die im Steinguss ausgeführte Fassung in der Nationalgalerie Berlin schreibt, war es Lehmbruck „gelungen, die Figur als Protagonistin einer Geschichte von unbestimmtem und doch berührendem Inhalt erscheinen zu lassen.“ (https://smb.museum-digital.de/object/273964)



Die Sonderbundausstellung 1912 in Köln

Wilhelm Lehmbruck war mit fünf seiner jüngst entstandenen Skulpturen und zwei Gemälden auf der Sonderbundausstellung vertreten. Abgesehen von der „Frauenbüste (Büste L.)“ hatte er die 1911 datierte „Große Kniende“, den „Weiblichen Torso“, den in Bronze gegossenen „Lebensgroßen Torso“ und das aus Steinguss gefertigte „Junge Weib“ ausgewählt, die in den Sälen 5, 10 und 21 in der Ausstellung zu sehen waren (1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Ausst. Kat. Wallraf Richartz Museum & Fondation Corboud, Köln 2012, S. 612). Die Bedeutung der Ausstellung in den Kunsträumen am Aachener Tor mit 650 Kunstwerken von für die damalige Zeit hochmodernen, internationalen 153 Künstlern, darunter Vincent van Gogh (125 Werke), Paul Gauguin (25 Werke), Edvard Munch (32 Werke), Pablo Picasso (16 Werke) und Wassily Kandinsky (2 Werke), war Lehmbruck bewusst, so dass er im Juli 1912 von Paris nach Köln fuhr. Abgesehen von einem nachgewiesenen Treffen mit Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner (Foto), könnte er in der Ausstellung auch Hermann Hertz begegnet sein.

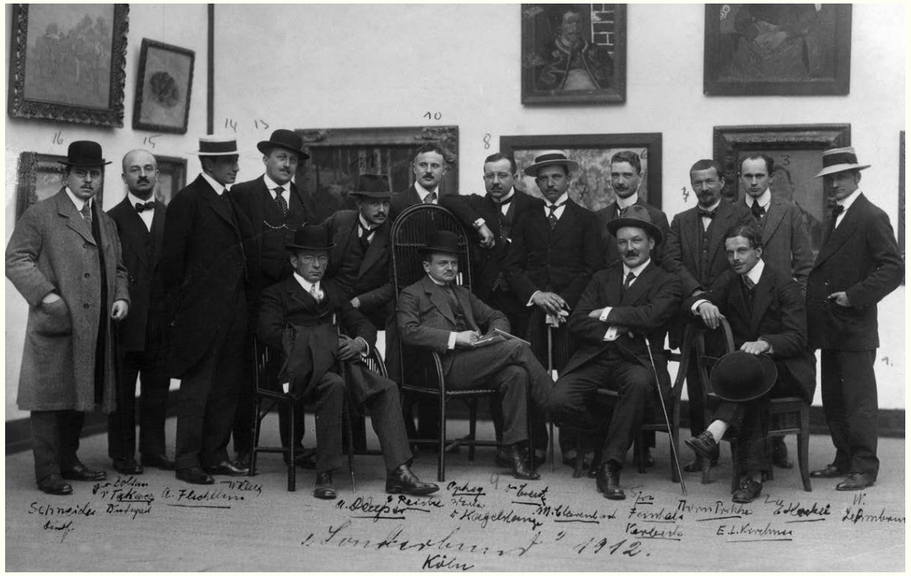
Hermann Hertz – Mitbegründer der Sonderbundausstellung, Mäzen und Sammler

Hermann Hertz und seine Familie gehörten zur gebildeten, jüdischen Bourgoisie in Köln. 1856 in Hildesheim geboren und aufgewachsen, zog er 1878/79 nach Köln und gründete 1882 gemeinsam mit Max Rosenberg eine Fabrik und Handelsgesellschaft für Korsettwaren, die mit 600 Angestellten und einem Export nach Frankreich, England und in die Schweiz höchst erfolgreich war. Schon früh interessierte er sich für moderne Kunst und engagierte sich zunächst in der Vereinigung „Die Gilde“, dem „Westdeutschen Bund für angewandte Kunst“, der als Zusammenschluss von Mäzenen verstanden wurde. Als Kunstmäzen war Hertz auch einer der Gründer und Förderer der Sonderbundausstellung, bestimmte ihr Konzept und wurde zum Schatzmeister ernannt. Als es zur Diskussion über die Teilnahme der damals zeitgenössischen Künstler ging, vertrat er gemeinsam mit dem Direktor des Wallraf-Richartz-Museums Alfred Hagelstange, mit Richard Reiche aus Wuppertal und Alfred Flechtheim das ‚fortschrittliche‘ Lager. Die im Saal 21 unter der Nummer 600 ausgestellte, marmorne „Frauenbüste (Büste L.)“ erwarb Hertz aus der Präsentation heraus von Lehmbruck.

Der Erwerb der Büste war kein Einzelfall. Mit der Zeit hatte Hertz eine umfangreiche Sammlung aufgebaut, in der sich Werke von Eugène Boudin, Paula Modersohn-Becker, George Minne, Ernst Barlach, George Grosz, Max Slevogt, Max Liebermann, Ernst Ludwig Kirchner und Maurice de Vlaminck befanden. Wie Hermann von Wedderkop in der Zeitschrift „Querschnitt“ schrieb, war „sein Heim zugleich ein Museum […]. Die Kunstvereinigungen, deren Mitglied er war, bedeuteten eine willkommene Ergänzung. Hermann Hertz war ein gesellschaftlich veranlagter Mensch […] und wurde zur männlichen Brücke zwischen dem alten Köln und Hagelstange.“ (Comprehensive Research Dossier, S. 8)

Als Hertz 1925 verstarb, erbte sein Sohn Walter Hertz (1895–1986) die Marmorbüste. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten floh die Familie Hertz – Walter mit seiner Frau Dorothea und der Tochter Ursula – 1936 in die Niederlande und 1940 nach Brüssel. Obwohl auch Belgien von den Nationalsozialisten besetzt war, gelang es der Familie im Verborgenen zu überleben und die marmorne „Frauenbüste (Büste L.)“ trotz widriger Umstände zu retten. 1986 war sie erstmals im Kunsthaus Lempertz, um für das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis bearbeitet zu werden. Der Experte und Autor Dietrich Schubert konnte sie damals erstmals begutachten und nahm sie unter der Nummer 50C ins Verzeichnis auf.

Die „Frauenbüste (Büste L.)“ ist nach Lehmbrucks künstlerischem Neubeginn die erste Plastik, bei der er sich vor allem von Maillol hatte inspirieren lassen. Durch den leicht geneigten Kopf mit nach innen gerichtetem Blick ist sie eine der ersten für ihn so charakteristischen Plastiken der Verinnerlichung. Mit einer Ausführung in Marmor und einer Provenienz aus der Sammlung Hermann Hertz stellt sie einen Höhepunkt der deutschen Bildhauerei im 20. Jahrhundert dar.



Sonderbundausstellung, Köln 1912, Saal 5
Ganz rechts: Wilhelm Lehmbruck, daneben Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Jan Thorn Prikker. Mitte sitzend: Alfred Hagelstange. Dritter von links: Alfred Flechtheim
Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_107512

Today Wilhelm Lehmbruck is considered the most important German sculptor of the 20th century. His "Frauenbüste (Büste L.)", which is coming up for auction, is an outstanding work in many respects. This bust modelled after Lehmbruck's wife Anita (1879–1961) is among the extremely rare, privately owned sculptures personally executed by Lehmbruck in white marble. In addition to the brilliant execution in marble confirmed by Dietrich Schubert, the author of the artist's catalogue raisonné, the work also possesses an excellent provenance. It comes from the collection of Cologne's renowned industrialist and art patron Hermann Hertz (1856–1925), who purchased "Frauenbüste (Büste L.)" from the 1912 Sonderbund exhibition in Cologne, which was a central event for modern art. The artwork has remained in the family for 114 years: it is the fourth generation of Hertz's descendants who have now entrusted it to Kunsthaus Lempertz.

Lehmbruck's Fresh Artistic and Personal Start in Paris in 1910

"Frauenbüste (Büste L.)" is among Lehmbruck's most important works of sculpture from the period around 1910. The sculptor had moved from Düsseldorf to Paris with his family in April of that year in order to free himself from a form of sculpture trapped in the academic tradition of the 19th century and to discover new artistic impulses. Accordingly, he quickly established contact with Alexander Archipenko, familiarised himself with Aristide Maillol's female nudes and explored Auguste Rodin's sculptural understanding of the figure. Shortly after arriving in Paris, Lehmbruck created the well-known "Große Stehende" (WVZ 51), which immediately brought him a great deal of recognition at the Parisian Salon.

He also created a number of torsos in 1910, including "Frauenbüste (Büste L.)", which he commissioned to be cast in bronze and cast stone bound with cement. During this same period Lehmbruck used a bright-white marble, which he very rarely employed, to create "Frauenbüste (Büste L.)" with a slight but precise modification to the angle of the neck and the direction of the gaze. In contrast to the female sculptures created before 1910, he conceived this torso with truncated arms of different lengths and an emphatically tilted head. Its gently subdued movement is further underscored through the polished, slightly shimmering marble. As Nina Schallenberg writes of the cast-stone version in Berlin's Nationalgalerie, Lehmbruck has "succeeded in causing the figure to manifest itself as the protagonist of an undefined but nevertheless moving narrative" (https://smb.museum-digital.de/object/273964).

The 1912 Sonderbund Exhibition in Cologne

Wilhelm Lehmbruck was represented by five of his most recent sculptures and two paintings at the Sonderbund exhibition. Besides "Frauenbüste (Büste L.)", he had selected "Große Kniende" (dated to 1911), "Weiblicher Torso", a bronze cast of "Lebensgroßer Torso" and a "Junges Weib" realised in cast stone: these works could be seen in galleries 5, 10 and 21 of the exhibition (1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, exh. cat. Wallraf Richartz Museum & Fondation Corboud, Köln 2012, p. 612). Lehmbruck was aware of the significance of this show in the exhibition space next to the Aachener Tor, and he accordingly travelled from Paris to Cologne in July 1912: it featured 650 artworks by 153 international and, at that time, highly modern artists, including Vincent van Gogh (125 works), Paul Gauguin (25 works), Edvard Munch (32 works), Pablo Picasso (16 works) and Wassily Kandinsky (2 works). In addition to a documented meeting with Erich Heckel and Ernst Ludwig Kirchner (photo), he could also have met Hermann Hertz at the exhibition.

VORSTAND DES SONDERBUNDES WEST-
DEUTSCHER KUNSTFREUNDE
UND KÜNSTLER.

Carl Ernst Osthaus, Besitzer des Museums Folkwang in Hagen (Westf.), I. Vorsitzender · Josef Feinhals, Cöln-Marienburg II. Vorsitzender · Dr. Richart Reiche, Museumsdirektor, Barmen, geschäftsführender Vorsitzender · Alfred Flechtheim, Düsseldorf, Schatzmeister · August Deusser, Maler, Monheim a. Rh., Vorsitzender der Kunstkommission · Dr. Herbert Eulenberg, Kaiserswerth, literarischer Beirat · Dr. Maase, Rechtsanwalt, Düsseldorf, juristischer Beirat · Laué, Beigeordneter der Stadt Cöln · Max Clarenbach, Maler, Wittlaer a. Rh. · Dr. Walter Cohen, Direktorial-Assistent am Provinzialmuseum Bonn · Dr. Max Creutz, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Cöln · F. H. Ehmcke, Lehrer an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf · Ernst Gosebruch, Direktor des Museums der Stadt Essen · Dr. Alfred Hagelstange, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Cöln · Hermann Hertz, Cöln · Dr. Wilhelm Niemeyer, Kunstgewerbeschule, Hamburg · Walter Ophey, Maler, Düsseldorf · Rehorst, Beigeordneter der Stadt Cöln · Dr. Fritz Wichert, Direktor der städtischen Kunsthalle Mannheim

GESCHÄFTSSTELLE:
BARMEN, RUHMESHALLE, FERNSPRECHER NR. 1185

8

Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln, 1912. Illustrierter Katalog – Nennung von „Hermann Hertz, Cöln" aus dem Vorstand des Sonderbundes

Hermann Hertz – Co-Founder of the Sonderbund Exhibition, Patron and Collector

Hermann Hertz and his family belonged to Cologne's educated, Jewish bourgeoisie. Born in Hildesheim in 1856, he grew up there and then moved to Cologne in 1878/89, where he and Max Rosenberg founded a factory for manufacturing corsets and a company for selling them: with 600 employees and exports to France, England and Switzerland, they were highly successful. He had already become interested in modern art early on and he first became active in the association "Die Gilde", the "Westdeutscher Bund für angewandte Kunst", which understood itself as a coalition of patrons. As an art patron, Hertz was also among the founders and supporters of the Sonderbund exhibition, defined its concept and was appointed to be its treasurer. When the discussion turned to the participation of what were then contemporary artists, he represented the "progressive" camp, together with Alfred Hagelstange (the director of the Wallraf-Richartz-Museum), Richard Reiche of Wuppertal and Alfred Flechtheim. Hertz purchased the marble "Frauenbüste (Büste L.)", which was exhibited in Gallery 21 under the number 600, from Lehmbruck directly from the exhibition.

The purchase of this bust was not an isolated incident. Over time, Hertz had built up an extensive collection that contained works by Eugène Boudin, Paula Modersohn-Becker, George Minne, Ernst Barlach, George Grosz, Max Slevogt, Max Liebermann, Ernst Ludwig Kirchner and Maurice de Vlaminck. As Hermann von Wedderkop writes in the magazine "Querschnitt", his "home was simultaneously

a museum [...]. The art associations in which he was a member signified a welcome addition. Hermann Hertz was a sociable person [...] and became a human bridge between old Cologne and Hagelstange" (Comprehensive Research Dossier, p. 8).

When Hertz died in 1925, his son Walter Hertz (1895–1986) inherited the marble bust. After the Nazis seized power, the Hertz family – Walter with his wife Dorothea and daughter Ursula – fled to the Netherlands in 1936 and to Brussels in 1940. Although Belgium was occupied by the Nazis, the family was able to survive in hiding and rescue the marble "Frauenbüste (Büste L.)" in spite of their difficult situation. The work was at Kunsthaus Lempertz for the first time in 1986, in order to be inspected for the catalogue raisonné that was being prepared at that time. That is when the expert and author Dietrich Schubert was able to examine it for the first time, and he included it in the catalogue as number 50C.

"Frauenbüste (Büste L.)" is the first sculpture following Lehmbruck's fresh artistic start in which he primarily found inspiration in Maillol. Its slightly inclined head with an inward gaze makes it one of the first sculptures of inner absorption that are so characteristic of his work. With its execution in marble and provenance from the collection of Hermann Hertz, it represents a highlight of 20th-century German sculpture.

»Sculpture, like every art, is the highest expression of its time.«

Wilhelm Lehmbruck

WILHELM LEHMBRUCK

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

27

Rückblickende
1914

Steinguss, in gelblicher Tönung, leicht mit Schellack patiniert. Höhe 92,2 cm. Am Sockel hinten signiert 'W. LEHMBRUCK'. – In schöner, ockerbrauner Färbung. Mit unauffälliger, alter Rissbildung an den Unterschenkeln hinten.

Schubert 79 A c 3

Cast stone, with a yellowish tint, lightly patinated with shellac. Height 92.2 cm. Signed 'W. LEHMBRUCK' at the back of the base. Fine, ochre-brown colouring. Inconspicuous old cracks on back of lower legs.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Heckmann, München; Sammlung Kaiser, Feldafing; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Köln, Auktion 520, 1.12.1971, Lot 681; Privatbesitz Rheinland; Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 910, 28.11.2007, Lot 206; Privatbesitz

Literatur *Literature*
Vgl. Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Potsdam/Berlin 1922, Tafel 32/33; August Hoff, Wilhelm Lehmbruck, Berlin 1961, S. 101 (Bronzefassung); Christoph Brockhaus (Hg.), Wilhelm Lehmbruck 1881-1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken, Köln 2005, S. 163-163, mit Abb.

€ 40 000

GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

28

Vor der Kirche
1931

Öl auf Karton. 32,7 x 40,8 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert 'Münter 1931'. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Mit winziger, alter Retusche rechts unten.

Oil on card. 32.7 x 40.8 cm. Framed. Signed and dated 'Münter 1931' in black lower left. – Very good condition with fresh colours. Minute, old retouch lower right.

Provenienz *Provenance*
Nachlass der Künstlerin (Stempel und Nachlassnummer L 309 auf der Rückseite); Leonard Hutton Galleries, New York (mit rückwärtigem Etikett); Christie's London, 9.10.1997, Lot 218 (mit Aufklebern auf dem Rahmen); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 140 000 – 160 000

Das Gemälde „Vor der Kirche“ gehört zu den herausragenden Werken aus den frühen 1930er Jahren, in denen Gabriele Münter mit ihrem neuen Lebenspartner Johannes Eichner wieder nach Murnau zog und sich auf die expressionistische Tradition des „Blauen Reiters“ zurückbesann. Wie die Münter-Expertin Annegret Hoberg schreibt, „spiegeln die nun zahlreich entstehenden Gemälde die wiedergewonnene Schaffensfreude und Gestaltungskraft wider und knüpfen an den expressionistischen Stil der Vorkriegszeit an, nur dass die Formen jetzt weicher, geschlossener und weniger expressiv sind. Wieder sind es kräftige, oft dunkel leuchtende Farben, die [...] flächig in dunkle Konturen eingefasst sind.“ (Annegret Hoberg, Gabriele Münter, Köln 2017, S. 84)

Als Hauptmotiv für ihr Landschaftsgemälde wählte Münter die einfache und durch einen Anbau erweiterte Architektur einer weißen Kirche. Als Rahmung dienen ihr sowohl nahe Sträucher als auch zwei große Bäume, von denen der eindrucksvolle Baum links mit gelbem Laub geschmückt ist. Als lebendige Motive inszenierte sie auf einem breiten und teils mit Laub bedeckten Weg im Vordergrund eine mit einer Harke ausgestattete Frau mit ihrer Tochter. Wie in der Zeit des „Blauen Reiters“ setzte Münter auch bei „Vor der Kirche“ auf große homogene Farbflächen in Grün, Blau, Braun und Gelb. Ein ebenfalls aus der Zeit des „Blauen Reiter“ vollzogenes Stilmittel sind die Konturen, die Münter schwarz einsetzte, um mit ihnen die Farbflächen zu umschließen. Wie vergleichbare Gemälde aus dieser Zeit spiegelt es auf der Grundlage einer temperamentvollen Zeichnung die Kraft intensiver und überaus lebendiger Farben.

The painting “Vor der Kirche” belongs to the outstanding works from the early 1930s, the period when Gabriele Münter moved back to Murnau with her new partner Johannes Eichner and revisited the expressionist tradition of “Der Blaue Reiter”. The Münter expert Annegret Hoberg writes: “the paintings she was now producing in great numbers reflect her recovery of creative enjoyment and compositional power and build on the expressionist style from the period before the war, except that the forms are now softer, more cohesive and less expressive. Once again it is bold, often darkly luminous colours that [...] are framed within dark contours” (Annegret Hoberg, Gabriele Münter, Cologne 2017, p. 84).

Münter has chosen the simple architecture of a white church with a small adjoining structure as the primary motif of her landscape painting. She has framed this motif using the shrubs next to it as well as two large trees: the one on the left is striking and is adorned with yellow foliage. Münter has inserted a woman equipped with a farmer’s rake and her daughter into the foreground of the scene as a living motif, placing them on a broad path partially covered with leaves. As in the time of “Der Blaue Reiter”, Münter has also relied on large, homogeneous fields of green, blue, brown and yellow in “Vor der Kirche”. The black contours that Münter has employed to surround the fields of colour are another stylistic device that is realised here and comes from the period of “Der Blaue Reiter”. Like other comparable paintings from this period, this work reflects the power of intense and thoroughly vivid colours based on a foundation of energetic drawing.

KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

R29

Mädchen mit Kürbissen
Um 1929/1930

Öl auf Leinwand. 115,2 x 105,4 cm. Gerahmt. Unten links dunkelrot monogrammiert 'CH' (ligiert). – In guter farbfrischer Erhaltung. Seitliche Bildränder unten leicht und unauffällig berieben.

Oil on canvas. 115.2 x 105.4 cm. Framed. Monogrammed 'CH' (joined) in dark red lower left. – In very good condition with vibrant colours. Lower edges of the picture slightly and inconspicuously rubbed.

Wohlert 862 (B)

Provenienz *Provenance*
Galerie Alfred Flechtheim, Berlin; College Art Association New York (1933); Worcester Art Museum, MA (Inv. Nr. 1933.14; erworben auf der Ausst. „International 1933", New York)

Ausstellungen *Exhibition*
U.a. Worcester/New York 1933 (Worcester Art Museum/College Art Association), International 1933, Kat. Nr. 109; Chicago 1933 (The Art Institute), A Century of Progress, Kat. Nr. 753; New York 1937 (Schaeffer Galleries), Karl Hofer, Kat. Nr. 22; Pomona 1950 (Los Angeles County Fair Association), Masters of Art from 1790 to 1950, ohne Kat. Nr.; Berlin/Winterthur 1965/66 (Akademie der Künste/Kunstmuseum), Karl Hofer 1878–1955, Kat. Nr. 34, mit Abb.

Literatur *Literature*
U.a. Germany First to sell Picture at International, in: The Art Digest, 7 (1933), S. 6, mit Abb.; Paul B. Cott, Two Contemporary Paintings, in: Bulletin of the Worcester Art Museum, 24 (1933/34), no. 1, S. 6; Clarence J. Bulliet, Art Masterpieces in a Century of Progress. Fine Arts Exhibition at The Art Institute of Chicago, Chicago 1933, Nr. 49; M. Breuning, Current Exhibitions (Karl Hofer at the Schaeffer Galleries), in: Parnassus, 9 (1937), S. 35; European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum, Worcester 1974, S. 297–299, mit Farbabb.

€ 120 000 – 140 000

Zeit seines Schaffens malte Karl Hofer Mädchen und junge Frauen allein, zu zweien oder in einer Gruppe, platzierte sie in einem nicht näher definierten Raum und verknüpfte sie mit dem Arrangieren von Blumen oder beim Lesen eines Buches. Das zum Aufruf kommende Gemälde „Mädchen mit Kürbissen“ von 1929/30 ist ein herausragendes Beispiel dieser Werkreihe. Eine schlanke, junge Frau im weißen Trägerkleid und mit einem zum Turban gebundenen Tuch steht hinter einem Tisch, auf dem drei große und drei kleine Kürbisse pyramidenförmig angeordnet sind. Einen länglichen, hellgrünen Kürbis hält die junge Frau links. Wie die meisten jungen, von Hofer dargestellten Frauen nimmt auch diese keinen Kontakt mit dem Betrachter auf, erscheint in sich gekehrt und vermittelt eine exotisch anmutende Ausstrahlung.

Wie bei dem bekannten „Mädchen mit Schallplatte“ malte Hofer auch von der Kürbisfrau fünf leicht variierte Fassungen, von denen das vorliegende Werk das letzte ist. Wie Daniela Maier schreibt, ist die „Variation und Wiederholung eines Bildmotivs ein zentrales Prinzip von Hofers bildnerischer Gestaltung. Eine erstmalig gefundene Bildidee wurde von ihm verdichtet, geklärt und präzisiert.“ (Daniela Maier, Variation und Wiederholung, in: Karl Hofer, Ausst. Kat. Kunsthalle Emden 2012, S. 138). Das „Mädchen mit Kürbissen“ ist für diese Vorgehensweise ein herausragendes Beispiel. Im Vergleich mit den vorausgegangenen Fassungen wird deutlich, mit welchem malerischen Können er die Komposition auf eine Figur reduzierte und ihren Ausdruck damit zu steigern wusste.

Throughout his oeuvre, Karl Hofer painted girls and young women alone, in pairs or in groups, placing them within a space that is not defined any more specifically and connecting them with the arranging of flowers or reading a book. The painting “Mädchen mit Kürbissen” from 1929/30, which is coming up for auction, is an outstanding example from this series of works. A slender young woman wearing a white pinafore dress and a headscarf resembling a turban is standing behind a table with three large and three small squashes and pumpkins arranged on it in the form of a pyramid. The woman is holding a long, light-green squash in her left arm. Like most of the young women depicted by Hofer, this one does not establish any contact with the viewer; she seems withdrawn and conveys a seemingly exotic air.

As in the case of the well-known “Mädchen mit Schallplatte”, Hofer also painted five slightly varying versions of the woman holding a squash: the work here is the final one. As Daniela Maier writes, the “variation and repetition of a visual motif [is] a central principle of Hofer’s artistic compositions. Once he had found a visual idea, he distilled, clarified and honed it” (Daniela Maier; Variation und Wiederholung, in: Karl Hofer, exh. cat. Kunsthalle Emden 2012, p. 138). The “Mädchen mit Kürbissen” provides an outstanding example of this approach. Comparison with the preceding versions clearly demonstrates the painterly skill with which he was able to reduce the composition to a single figure, thus heightening its expressiveness.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer bei Nizza

R30

Coco mangeant sa soupe
1905

Öl auf Leinwand. 46,3 x 37,9 cm. Gerahmt. Unten rechts braun signiert 'Renoir'. – In schöner farbfrischer Erhaltung. Kanten umlaufend mit Papierklebeband eingefasst.

Oil on canvas. 46.3 x 37.9 cm. Framed. Signed 'Renoir' in brown lower right. – In fine condition, with vibrant colours. The edges reinforced all round with paper tape.

Dauberville 3415

Provenienz *Provenance*
Ambroise Vollard, Paris; Privatsammlung Zürich (um 1930); Fine Arts Gallery San Diego (März 1942, als Leihgabe aus Privatbesitz); Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles (1943-1949); Van Diemen-Lilienfeld Galleries, New York (1953 mit rückwärtigem Etikett); 1953 von Chapin und Mary Alexander Riley, Worcester, dort erworben; 1991 als 1/3-Teilgeschenk von Chapin Riley ans Worcester Art Museum (Inv. Nr. 1991.238); 1997 als 2/3-Teilgeschenk an das Worcester Art Museum, MA

Ausstellungen *Exhibition*
Amsterdam 1930 (Stedelijk Museum), Vincent van Gogh en zijn Tijdgenoten, Kat. Nr. 269 (mit rückwärtigem Etikett; San Diego 1942 (Fine Arts Gallery): Los Angeles 1943 (Dalzell Hatfield Galleries), Renoir (1841–1919), Kat. Nr. 5; Los Angeles/New York 1949 (Dalzell Hatfield Galleries/Barbizon Plaza Hotel), A Superb Exhibition. Modern French Masters, S. 5 (mit rückwärtigem Etikett); Madrid/Bilbao 2016/2017 (Museo Thyssen-Bornemisza/ Museo de Bellas Artes de Bilbao), Renoir: Intimidad, S. 149, Kat. Nr. 53, mit Farbabb.

Literatur *Literature*
Principales acquisitions des musées en 1992, in: Gazette des Beaux-Arts, 1993, S. 65

€ 500 000 – 600 000

Die künstlerische Größe Pierre-Auguste Renoirs zeigt sich auch in den Porträts von Kindern. Mit dem Pinsel oder dem Zeichenstift hielt er ihren frischen Teint, ihre häufig molligen Körper und zuweilen noch unbeholfenen Bewegungen fest. Bei keinem anderen Sujet entwickelte Renoir eine solche Freude an der Wiedergabe des jeweiligen Spiels und des fröhlichen Zusammenseins. Das Gemälde „Coco mangeant sa soupe“ zeigt Renoirs dritten und jüngsten Sohn Claude, der 1901 geboren wurde. Das Porträt stellt ihn am Tisch sitzend in dem Augenblick dar, als er mit der rechten Hand seine Suppe löffelt. Den Kopf des vierjährigen Kindes malte er in nuancierten Tönen in Orange, Rot, Rosé und Beige mit einem lockeren, geradezu „zärtlichen“ Pinselstrich. Für den Oberkörper wählte er ebenfalls Rot und ein gebrochenes Weiß, so dass sich insgesamt eine warme Farbskala ergibt, die auch die Verbundenheit des Vaters mit seinem Sohn vermittelt. Es ist weniger die Individualität des Kindes gewesen, die den Maler angezogen hat, als seine zarte und lebendige Erscheinungsweise. „Coco mangeant sa soupe“ ist in jener weichen, fließenden Malweise ausgeführt, der Renoir sich seit Mitte der 1890er Jahre zugewandt hatte und die seine Gemälde so unverwechselbar macht.

Bei Vollendung des Bildes hielt sich der Maler aufgrund seiner rheumatischen Beschwerden überwiegend in seinem Haus in Cagnes-sur-Mer auf. Um 1905 erlebte Renoir aber auch große Erfolge, denn nicht nur die Pariser Galerie Durand-Ruel zeigte zwei umfangreiche Ausstellungen, auch Paul Cassirer präsentierte in Berlin seine Werke, von denen gleich drei von der Nationalgalerie erworben wurden.

Pierre-Auguste Renoir’s artistic greatness can also be seen in his portraits of children. Whether painting or drawing, he captures their fresh complexion, their often plump bodies and their sometimes still-clumsy movements. With no other subject matter does Renoir develop such a genuine joy in depicting a particular form of play and cheerful togetherness. The painting “Coco mangeant sa soupe” shows Renoir’s third and youngest son Claude, who was born in 1901. The portrait records him sitting at the table as he eats soup with the spoon in his right hand. He has painted the head of the four-year-old child in nuanced shades of orange, red, pink and beige applied in veritably “tender” brushstrokes. He has also selected red and a tinted white for the upper body, resulting in a range of colours that is warm overall and additionally conveys the father’s bond with his son. It is less the child’s individuality than his delicate and lively appearance that has drawn the painter’s attention. “Coco mangeant sa soupe” is realised in that soft, flowing manner of painting to which Renoir had turned since the mid-1890s and which makes his paintings so unmistakably unique.

When he completed this painting, the artist was primarily staying in his house in Cagnes-sur-Mer due to his rheumatoid arthritis. But Renoir also experienced major successes around 1905: not only did the Galerie Durand-Ruel show two extensive exhibitions in Paris – Paul Cassirer also presented his works in Berlin, and three of them were immediately purchased for the Nationalgalerie.

Pierre-Auguste Rernoir, Claude Renoir schreibend (Knabe mit Federhalter), um 1906
Kreidelithograohie auf Vergépapier, 47,5 x 62 cm
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum Saarbrücken, Sammlung Kohl-Weigand
aus: Pierre-Auguste Renoir. Wie Seide gemalt, Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz 2012, S. 156, Kat. Nr. 23

KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

31

Mädchen sich kämmend 1943

Öl auf Leinwand. 97,8 x 68,7 cm. Gerahmt. Unten rechts rot monogrammiert und datiert 'CH 43' (ligiert). – In guter Erhaltung. Mit leichten Bereibungen am Haar und an den Bildrändern.

Wohlert 1667

Oil on canvas. 97.8 x 68.7 cm. Framed. Monogrammed and dated 'CH 43' (joined) in red lower right. – In very good condition. Slightly rubbed on hair and along margins.

Provenienz *Provenance*
Nachlass des Künstlers; Privatsammlung Berlin; Dr. August (1871-1953) und Hilde Ochsenbein, Schaffhausen; Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Auktion 37, Mai 1962, Lot 169; Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion, 2.-4. Juni 1976, Lot 636; Privatbesitz; Galerie Orangerie Reinz, Köln (1979); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1946 (Ausstellungsräume des Westens), Carl Hofer. Ausstellung von neuen Werken, Kat. Nr. 31 (?); Köln 1979 (Galerie Orangerie Reinz), 20 Jahre Galerie Orangerie Köln 1959-1979, Nr. 962 (als „Mädchen"), mit Farbabb.

Literatur *Literature*
Weltkunst, 50 (1980), Nr. 7, S. 856

€ 80 000 – 120 000

»Ich fühle eine unbändige Energie
zum Schaffen in mir,
ich habe nie so viel und gut gearbeitet.
Wäre das nicht,
so hätte ich meinem Leben
ein Ende machen müssen […].«

(zit. nach Karl Hofer, Ausst. Kat. Kunsthalle Emden 2012, S. 128)

So beschrieb Karl Hofer seine Lage Mitte der 1930er Jahre. Etwa ein Jahr zuvor wurde er nicht nur von seinem Lehramt an der Akademie der Künste entlassen und als „gefährliche Systemgröße“ beschimpft, auch seine Werke wurden in der diffamierenden Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Der empfindsame Hofer überlebte die Zeit des Nationalsozialismus nur mit Hilfe seiner Malerei. Wie Henrike Holsing schreibt, war sie „ein Ventil für sein Entsetzen, in der er mahnend Partei ergreifen konnte und die es ihm ermöglichte, der Realität zu entfliehen, die Räume der Stille und der Harmonie aufzusuchen, nach denen er sich sehnte.“ (ebenso S. 128).

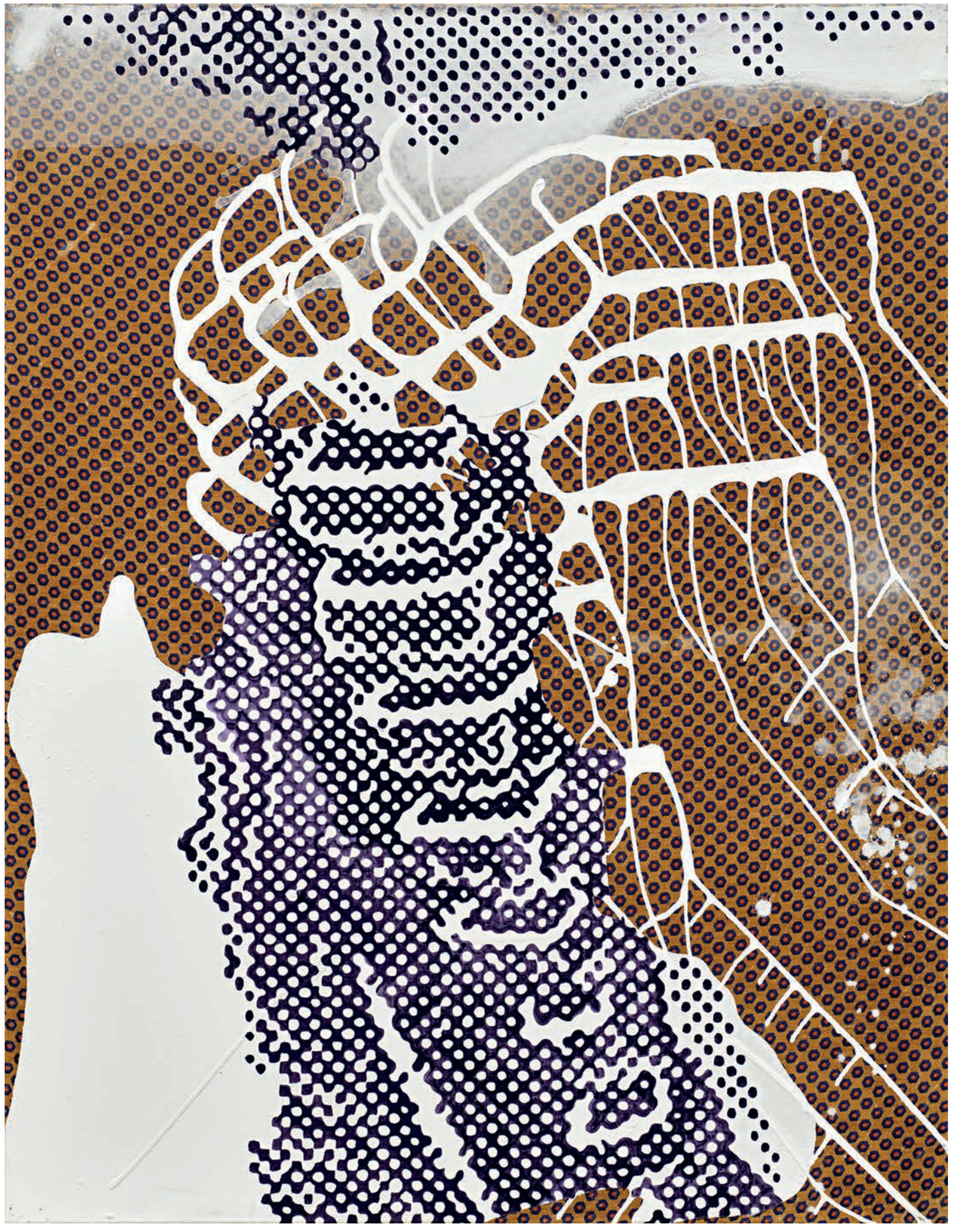
In dieser Zeit entstanden auch einige seiner besten Werke. Zu ihnen zählt das 1943 vollendete „Mädchen sich kämmend“. Die junge Frau in einem blauen Unterkleid mit schmalen Trägern kämmt sich ruhig die rotblonden Haare. Sie steht vor einem dunkelbraunen Hintergrund, der den Blick in die Tiefe verwehrt und die Aufmerksamkeit ganz auf die Gestaltung der Frau lenkt. Wie die Mehrzahl seiner Frauenbildnisse aus dieser Zeit geht ihr Blick am Betrachter vorbei; Hofer interpretierte sie versonnen und in sich gekehrt. „Meine Figuren verharren völlig in Ruhe“, schrieb er, „für sie existiert kein Betrachter, also schauen sie ihn auch nicht an.“ (zit. nach: Karl Hofer, Ausst. Kat. Ascona 2024, S. 35). Als ausgezeichnetes Beispiel dieser Überlegungen tritt auch das „Mädchen sich kämmend“ jenseits des Individuellen oder Zeittypischen auf und ist von verträumter Gebärde.

*»I feel an unbridled creative
energy within me;
I have never worked so much and so well.
If this weren't the case,
I would have had to put
an end to my life […]«*

(cited in: Karl Hofer, exh. cat. Kunsthalle Emden 2012, p. 128)

This is how Karl Hofer described his state in the mid-1930s. Around a year before that, he had not only been dismissed from his professorship at the Akademie der Künste and reviled as a "dangerous grandee of the system", his works had also been shown at the defamatory exhibition "Degenerate Art". The sensitive Hofer was only able to survive the Nazi period with the help of his painting. As Henrike Holsing writes, it was "an outlet for his loathing, in which he could admonishingly take sides and which enabled him to flee reality and seek out the tranquil and harmonious realms he longed for" (ibid., p. 128).

He also created several of his best works during this period. These include the "Mädchen sich kämmend" which he completed in 1943. The young woman in a blue slip with narrow shoulder straps is calmly combing her strawberry-blonde hair. She is standing in front of a dark-brown background that cuts off our view into the scene and directs all our attention to the depiction of the woman. Like most of Hofer's images of women from this period, she looks past the viewer; Hofer interprets her as contemplative and withdrawn. "My figures maintain complete calmness", he writes, "no viewers exist for them, so they don't look at them either" (cited in: Karl Hofer, exh. cat. Ascona 2024, p. 35). "Mädchen sich kämmend" provides an excellent example of these ideas and also appears in a realm removed from any element of individuality or historical specificity, in the midst of a dreamy gesture.



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

32

Ohne Titel
1993

Acryl und Lack auf gemustertem Dekostoff. 90 x 70 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Stoff signiert und datiert 'S. Polke 93' sowie zusätzlich auf dem Stoff und dem Keilrahmen mit dem Künstlerstempel in Rot „SIGMAR POLKE" (kaum leserlich).

Wir danken Michael Trier, Köln, für hilfreiche Hinweise.

Acrylic and lacquer on printed fabric. 90 x 70 cm. Framed. Signed and dated 'S. Polke 93' verso on fabric and stamped 'SIGMAR POLKE' (barely legible) on fabric and on stretcher in red.

We would like to thank Michael Trier, Cologne, for helpful information.

Provenienz *Provenance*
Galerie Erhard Klein, Bonn; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 100 000 – 150 000

»Das Raster ist für mich ein System, ein Prinzip, eine Methode, Struktur. Es zerlegt, zerstreut, ordnet und macht alles gleich.«

(Sigmar Polke, in: Alibis, Sigmar Polke 1963–2010, Ausst.Kat. The Museum of Modern Art, New York, München 2014, S.59)

Der gemusterte Stoff, der in dem Werk von 1993 als Malgrund dient, stellt eine visuelle Ebene dar, die Polke durch seine malerischen Eingriffe verfremdet und transformiert. Dadurch erzeugt er eine dynamische Spannung zwischen der vorgegebenen Ordnung des Stoffmusters und der organischen, teils zufällig wirkenden Struktur seiner Lack- und Acrylüberlagerungen. „Dinge sehen wie sie sind, heißt immer auch die Dinge hinter den Dingen zu sehen. Sie bestehen nicht allein, sie setzen sich zusammen aus anderen Dingen, und zwar rekursiv und ad infinitum“. (Britta Schmitz, Zweigeteilt, in: Sigmar Polke, Die Drei Lügen der Malerei, Ausst.Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 1997, o.S.). Ein zentrales Element in Polkes Schaffen ist der bewusste Einsatz von Rasterpunkten, wie sie in diesem Werk dominieren. Diese Technik verweist auf die Bildproduktion in Massenmedien, insbesondere auf die Reproduktionstechniken des Offsetdrucks und der Fotografie, die Polke immer wieder ironisch reflektiert. „Mir gefällt das technische Mittel, der Klischeecharakter des Rasters. Er läßt mich an Vervielfältigung und Reproduktion denken, was ja auch in engem Zusammenhang zum Nachmachen steht. Mir gefällt das Unpersönliche, Neutrale und Fabrizierte. Das Raster ist für mich ein System, ein Prinzip, eine Methode, Struktur. Es zerlegt, zerstreut, ordnet und macht alles gleich.“ (Sigmar Polke, in: Alibis, Sigmar Polke 1963–2010, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York, München 2014, S.59). Polke verbindet verschiedene Bildebenen und -techniken miteinander, die zwischen Abstraktion und Figuration oszillieren. Die unregelmäßigen weißen Linien und Formen, die sich über das Gemälde ziehen, erinnern an geologische Strukturen oder organisches Gewebe, die in einem spannungsvollen Dialog mit den präzisen Rasterpunkten stehen. Diese Überlagerung von chaotischen und kontrollierten Bildelementen verdeutlicht Polkes Interesse an dem Spannungsfeld von Ordnung und Zufall, von Logik und Chaos, von Klarheit und Unschärfe.

The patterned fabric, which serves as the painting ground in the work from 1993, represents a visual level which Polke alienates and transforms through his painterly interventions. In doing so, he creates a dynamic tension between the predetermined order of the fabric pattern and the organic, sometimes seemingly random structure of his lacquer and acrylic overlays. “Seeing things as they are always means seeing the things behind the things. They do not exist alone, they are composed of other things, recursively and ad infinitum.” (Britta Schmitz, Zweigeteilt, in: Sigmar Polke, Die Drei Lügen der Malerei, exhib.cat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 1997, n.pag.). A central element in Polke's work is the deliberate use of grid dots, which dominate in this work. This technique refers to image production in mass media, in particular to the reproduction techniques of offset printing and photography, which Polke repeatedly reflects on ironically.

“I like the technical means, the cliché character of the grid. It makes me think of duplication and reproduction, which is also closely related to copying. I like the impersonal, neutral and fabricated. For me, the grid is a system, a principle, a method, a structure. It dissects, disperses, organises and makes everything the same.” (Sigmar Polke, in: Alibis, Sigmar Polke 1963–2010, exhib.cat. The Museum of Modern Art, New York, Munich 2014, p. 59). Polke combines different pictorial levels and techniques that oscillate between abstraction and figuration. The irregular white lines and shapes that extend across the painting are tissue, which engage in an exciting dialogue with the precise grid points. This superimposition of chaotic and controlled pictorial elements illustrates Polke's interest in the field of tension between order and chance, logic and chaos, clarity and blurriness.

»For me, the grid is a system, a principle, a method, a structure. It dissects, disperses, organises and makes everything the same.«

(Sigmar Polke, in: Alibis, Sigmar Polke 1963–2010, exhib.cat The Museum of Modern Art, New York, München 2014, S.59)

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

33

L’Ecclésiaste (Opus Dei) 1963

Öl, Collage und zwei Heftzwecken auf Holz, auf rote Holzplatte montiert. 46,7 x 38,9 cm. Unten rechts schwarz signiert ’max ernst‘ und unten links schwarz betitelt ’OPUS DEI‘. Auf der Rückseite schwarz signiert, datiert und betitelt ’max ernst 1963 L’ECCLÉSIASTE‘. Der zweite Bildtitel ‚OPUS DEI‘ ist übermalt, aber lesbar. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Mit leichtem Craquelé in der orange-roten Farbfläche und kleiner Retusche am linken Bildrand.

Spies/Metken/Pech 3869

Oil, collage and two drawing pins on wood, mounted on red wooden panel. 46.7 x 38.9 cm. Signed ‘max ernst’ in black lower right and titled ‘OPUS DEI’ in black lower left. Signed, dated and titled ‘max ernst 1963 L’ECCLÉSIASTE’ verso in black. The second picture title ‚OPUS DEI‘ is overpainted but legible. – In very good condition with fresh clours. Light craquelure in the orange-red areas and minor retouch on left picture margin.

Provenienz *Provenance*
Galerie Alexander Iolas, Mailand (rückwärtig mit Etikett); Paolo Marinotti, Mailand; Privatsammlung; Galerie Cazeau & Béraudière, Paris; Galerie Salis & Vertes, Salzburg/St. Moritz (2008); Privatsammlung Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*
A Coruña 2004 (Fondación Pedro Barrié de la Maza), Max Ernst y sus amigos surrealistas, S. 74, mit Farbabb.; Köln 2005 (Galerie Boisserée), Malerei, Graphik, Skulpturen und Multiples sowie photographische Portraits des Künstlers Max Ernst von Edward Quinn (1920-1997), Kat. Nr. 4, mit Farbabb.

€ 100 000 – 150 000

Mit dem Gemälde „L'Ecclésiaste (Opus Dei)“ von Max Ernst kommt ein mit leuchtenden Farben ausgeführtes und zum Spätwerk zählendes Werk zum Aufruf. Wie es bei Ernst in den 1960er Jahren häufig vorkommt, arbeitete er auch hier mit dem Zusammenspiel unterschiedlicher Bildtechniken – mit Öl auf Holzträgern, Frottage, einer Papiercollage und zwei Heftzwecken.

1953 kehrte Max Ernst mit seiner Frau Dorothea Tanning aus den Vereinigten Staaten zurück nach Paris, wo sie eine völlig andere Kunstszene vorfanden. Die vorherrschende „École de Paris“ konzentrierte sich auf „Informel“ und „Tachismus“ – vom Surrealismus hatten sich die Künstler weitgehend abgewandt. Wie Ernst in seinen Erinnerungen schreibt, „kehrte ich zu einem Zeitpunkt nach Paris zurück [...], als jene ‚terrible simplificateurs‘ [...] die abstrakte Kunst hochlobten und die Kunst der Surrealisten als zu literarisch verurteilten.“ (zit. nach: Max Ernst. Retrospektive, Ausst. Kat. Albertina Wien/Fondation Beyeler Riehen, Ostfildern 2013, S. 279).

Daher verließ das Ehepaar Paris und erwarb ein Haus in Huismes, unweit von Chinon im Loiretal. Die Abgeschiedenheit des Ortes, die Schönheit der Umgebung und das Leben in einem vom Katholizismus geprägten Land führten dazu, dass Ernst mit den Décalcomanien des amerikanischen Exils abschloss und sich neuen Themen zuwandte. „L'Ecclésiaste (Opus Dei)“ ist repräsentativ für diesen Wandel, denn abgesehen von neuer, intensiver Farbigkeit zeigt es im Zentrum einen mit roter Mitra bekrönten Kopf, der dem Bildtitel entsprechend ein Kleriker sein dürfte und im Bezug zum christlichen Kreuz rechts steht. Mit kritischem Verhältnis zur katholischen Kirche könnte Ernst hier spöttisch auf das „Opus Dei“, auf das für ihn fragwürdige, von „Gott geschaffene Werk“ angespielt haben. Das Gemälde hat zudem eine ausgezeichnete Provenienz, denn in den frühen 1970er Jahren befand es sich im Besitz von Alexander Iolas (1907-1987), einem der damals wichtigsten Galeristen für den Surrealismus.

With Max Ernst's painting "L'Ecclésiaste (Opus Dei)", a work realised in luminous colours and belonging to the artist's late oeuvre is coming up for auction. As was often the case with Ernst in the 1960s, here he is once again working with the interaction between different pictorial techniques: oil on wooden supports, frottage, a paper collage and two drawing pins.

In 1953, when Max Ernst left the United States and returned to Paris with his wife Dorothea Tanning, they found an entirely different art scene there. The dominant "École de Paris" was focused on "Art Informel" and "Tachisme" – artists had largely turned away from surrealism. As Ernst writes in his memoirs: "I returned to Paris at a point in time [...] when those 'terrible simplificateurs' [...] were heaping praise on abstract art and condemning the art of the surrealists as too literary" (cited in: Max Ernst. Retrospektive, exh. cat. Albertina Wien/Fondation Beyeler Riehen, Ostfildern 2013, p. 279). The couple accordingly left Paris and purchased a house in Huismes, not far from Chinon in the Loire Valley. The seclusion of this village, the beauty of its surroundings and life in a country shaped by Catholicism led Ernst to wrap up the decalcomanias of his American exile and turn to new themes. "L'Ecclésiaste (Opus Dei)" is representative of this shift because, aside from its new and intense palette, it is centred around a depiction of a head crowned with a red mitre which, according to the picture's title, is presumably that of a cleric and is connected with the Christian cross on the right. With his critical relationship to the Catholic Church, Ernst could be mockingly alluding to the "Opus Dei" here, the – for him dubious – "work of God". This painting additionally possesses an outstanding provenance: in the early 1970s, it was owned by Alexander Iolas (1907-1987), who was the central gallerist for surrealism at that time.

ANTONIO CALDERARA

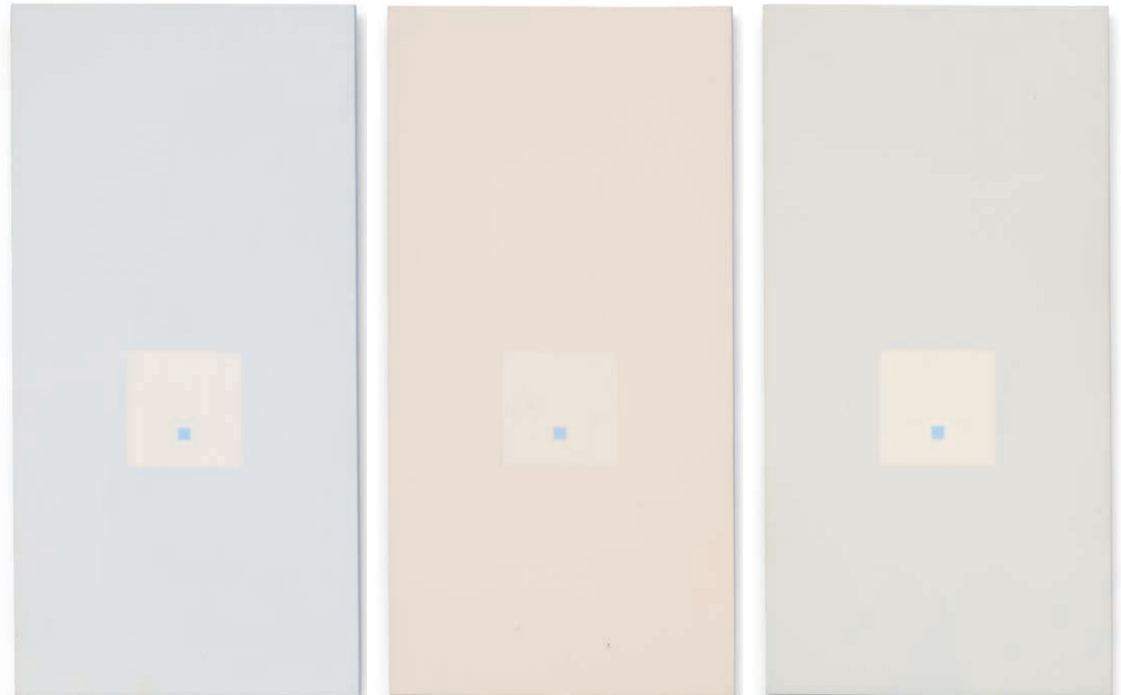
»Ich möchte das Nichts malen.«

(Antonio Calderara, Autobiographische Notizen 1970,
in: Friedrich W. Heckmanns (Hg.), Antonio Calderara 1903-1978, Köln 1981, S.140)

»vorrei dipingere il niente«

ANTONIO CALDERARA

Abbiategrasso 1903 – 1978 Vacciago



34

Spazio, colore, luce 1971/1973

6-teilige Arbeit: Jeweils Öl auf Holz. Je 54 x 27 cm. Zusammen in Objektkasten gerahmt 72 x 195 cm. Eine Tafel rückseitig auf dem Holz monogrammiert, datiert und beschriftet 'A.C.12-71.73'. – Mit leichten Alterspuren.

6-part work: each oil on wood. Each 54 x 27 cm. Framed together under glass 72 x 195 cm. One panel monogrammed, dated and inscribed 'A.C.12-71.73' verso on wood. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Marlborough Galleria d'Arte, Rom (mit rückseitigem Aufkleber)

Galleria la Polana, Genua (mit rückseitigem Stempel)

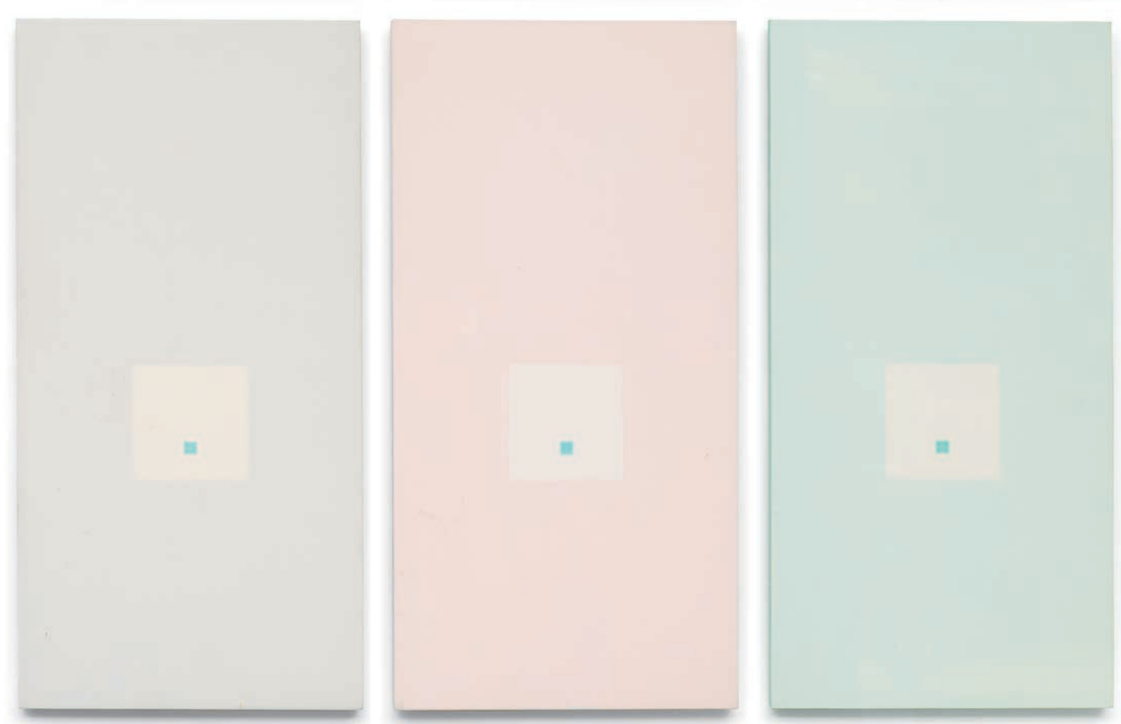
Privatsammlung, Süddeutschland

Ketterer, München, 08.12.2012, Lot 266 (mit rückseitigem Aufkleber)

Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*
Freiburg 1988 (Galerie Regio), Antonio Calderara, Werke von 1928–1978, Eine Gedächtnisausstellung zum 85. Geburtstag (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 50 000 – 60 000



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

35

Ohne Titel
1972

Öl auf Kunststoff auf Leinwand. 61 x 86 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'Richter, 1972'. Rückseitig auf dem Staubkarton signiert, datiert und beschriftet ''Ohne Titel' Richter, 1972' sowie mit Materialangabe und Richtungspfeil. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Mit beiliegender Bestätigung von Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv, Dresden, vom 06.12.2017.

Oil on synthetic material on canvas. 61 x 86 cm. Framed. Signed and dated 'Richter, 1972'. Signed, dated and inscribed ''Ohne Titel' Richter, 1972', with information on material and directional arrow on powder card verso. – Traces of studio and minor traces of age.

With accompanying confirmation from Dietmar Elger, Gerhard Richter Archive, Dresden, dated 06.12.2017.

Provenienz *Provenance*
Galerie Fred Jahn, München (1972); Phillips, London, 04.10.2018, Lot 106; Galerie Thomas Zander, Köln; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Köln 2018/2019 (Galerie Zander), Gerhard Richter, Michael Schmidt, Die Farbe Grau, Ausst.Kat., S.59 mit Farbabb.

€ 120 000 – 180 000

»Grau. Es hat schlechthin keine Aussage, es löst weder Gefühle
noch Assoziationen aus, es ist eigentlich weder sichtbar noch unsichtbar.
Die Unscheinbarkeit macht es so geeignet zu vermitteln, zu veranschaulichen,
und zwar in geradezu illusionistischer Weise gleich einem Foto.
Und es ist wie keine andere Farbe geeignet, 'nichts' zu veranschaulichen.

Grau ist für mich die willkommene und einzig mögliche Entsprechung
zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit.
Weil aber Grau, genau wie Gestaltlosigkeit und so fort, nur als Idee wirklich sein
kann, kann ich auch nur einen Farbton herstellen, der Grau meint, aber nicht ist.
Das Bild ist dann die Mischung von Grau als Fiktion und
Grau als sichtbarer proportionierter Farbfläche.

Abschließend noch: Mich fasziniert diese Art reduzierter Malerei ganz allgemein;
weil ich glaube, dass sie voller Skrupel und mit großer Vorsicht
eine Richtigkeit oder besser Verbindlichkeit von Malerei versucht,
dass sie eine Qualität anstrebt, die zum Gültigen und Allgemeinen tendiert.
Das scheint mir wichtig, angesichts einer bedenkenlosen,
wuchernden Produktivität, die immer unverbindlicher wird.«

(Gerhard Richter, zit.nach: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe,
Aus einem Brief an Edy de Wilde 23.2.1975, Köln 2008, S.92)

»Grey. It simply has no statement, it triggers neither feelings
nor associations, it is actually neither visible nor invisible.
Its inconspicuousness makes it so suitable for conveying, for illustrating,
in an almost illusionistic way, like a photograph.
And, like no other colour, it is suitable for illustrating 'nothing'.

Grey is, for me, the welcome and only possible equivalent to indifference,
refusal to make a statement, absence of opinion, formlessness.
But since grey, just like formlessness and so on, can only really exist as an idea,
I can only produce a shade that denotes grey, but is not grey.
The painting is then the mixture of grey as fiction and
grey as a visibly proportioned colour surface.

And finally: I am fascinated by this kind of reduced painting in general
because I believe that, full of scruples and with great caution,
it attempts a correctness or, better, a commitment of painting,
that it strives for a quality that tends toward validity and the general.
That seems important to me, in view of a reckless, proliferating productivity
that is becoming increasingly noncommittal.«

(Gerhard Richter, quoted in: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe,
Aus einem Brief an Edy de Wilde 23.2.1975, Cologne 2008, p.92)

PIERRE SOULAGES

Rodez/Frankreich 1919 – 2022 Nîmes

36

Ohne Titel
1951

Walnussbeize auf Karton auf Leinwand. 68 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert 'Soulages'. – Mit Atelier- und leichten Alterspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Künstlers registriert. Mit beiliegendem Photozertifikat von Colette Soulages, Sète, vom 14.04.2025.

Walnut stain on card on canvas. 68 x 50 cm. Framed under glass. Signed 'Soulages'. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the archives of the artist. With accompanying photo-certificate from Colette Soulages, Sète, dated 14.04.2025.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 180 000 – 220 000

Als „Maler des Schwarz“ bekannt, entwickelt er eine Technik, die er Outrenoir – oder „jenseits des Schwarz“ – nennt. Für Soulages geht es nicht nur um Farbe, sondern auch um die reflektierenden Qualitäten von Schwarz, um das Spiel des Lichts auf der schwarzen Oberfläche.

Das vorliegende Werk, 1951 entstanden, kann als Vorläufer der späteren Outrenoir-Gemälde des Künstlers betrachtet werden. Im Laufe der Zeit nimmt die Farbe Schwarz eine immer dominantere Rolle in seinem Werk ein, bis schließlich fast alle Spuren der darunterliegenden Oberfläche verschwunden sind.

In diesem Werk begegnen wir einem anderen Material, das für Soulages von besonderer Bedeutung ist: Walnussbeize. Dieses natürliche Pigment, das aus Walnussschalen gewonnen wird, erzeugt ein sattes, erdiges Braun. Soulages beginnt, es in seinen Arbeiten auf Papier zu verwenden, da es warm, fließend und für feine Tonabstufungen geeignet ist. Die Verwendung der Farbe spiegelt auch sein tiefes Interesse an Materialität und Textur wider, wobei er die Oberfläche oft mit unkonventionellen Werkzeugen wie Löffeln, schmalen Harken und Gummiwerkzeugen bearbeitet.

Obwohl er der abstrakten Bewegung der Nachkriegszeit zugerechnet wird, unterscheidet sich Soulages’ Ansatz von dem seiner Zeitgenossen; statt Gestik und Spontanität, weist sein Werk ruhige und meditative Züge auf.

Known as the “painter of black,” he develops a technique that he calls Outrenoir—or “beyond black.” For Soulages, it is not solely about color; it is also about the reflective qualities of black, about the play of light on the black surface.

The presemt work created 1951, can be seen as a precursor to his later Outrenoir paintings. Over time, black takes on an increasingly dominant role in his work, eventually eliminating almost all trace of the underlying surface.

In this work, we encounter another material of particular significance to Soulages: walnut stain. This natural pigment, derived from walnut husks, produces a rich, earthy brown. He begins using it in his works on paper for its warmth, fluidity, and capacity for subtle tonal variations. Its application also reflects his deep interest in materiality and texture, often working the surface with unconventional tools such as spoons, small rakes, and rubber implements.

Although associated with the post-war abstract movement, Soulages’ approach differed from his contemporaries. While others emphasized gesture and spontaneity, his work is more deliberate and meditative.

GOTTHARD GRAUBNER

Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Neuss

37

Nebel Nabel
1968

Öl auf Perlon auf Synthetikwatte auf Leinwand. 130 x 125 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Gotth. Graubner 1968 nebel nabel'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Oil on Perlon on synthetic wadding on canvas. 130 x 125 cm. Signed, dated and titled 'Gotth. Graubner 1968 nebel nabel' verso on canvas. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;
Galerie Michael Haas, Berlin (1994);
Privatsammlung, Deutschland

€ 60 000 – 70 000

»Der Akt des Malens kann hier in einem ursprünglichen
Sinn als Erzeugung von Leben verstanden werden.
Wir können ihn als Paradigma für jenes geheimnisvolle künstlerische Geschehen
begreifen, da sich die eigentlich unbelebte Materie – Farbe, Metall, Ton oder
Stein durch ihre Gestaltung in Aussage und Sinn verwandelt.
Graubner entwickelt für dieses Grundproblem nach 1960 eine Form,
die auf seine spezifischen Fragen zu antworten vermag.
Bei der Arbeit mit saugfähigen Schwämmen entsteht die Einsicht,
dass diese nicht allein als Werkzeug beim Umgang mit der Farbe zu gebrauchen sind,
sondern selbst Werk zu werden vermögen: ein adäquater Körper,
in dem sich die Energie der Farbe entfalten kann.
Der vom Künstler so genannte ›Farbraumkörper‹ ist ein Kissen,
bei dem die zunächst flache Malebene mit saugfähigem Material unterfüttert wird.
So bildet sich ein Gefäß für die Farbe, das sie aufnimmt und
die ungehinderte Entfaltung ihrer genuinen Eigenschaften ermöglicht.
Seitdem entwickelt sich Graubners Malerei innerhalb der Koordinaten
von Farbe, Körper und Raum.«

(Heinz Liesbrock, Gotthard Graubner Verkörperte Farbe, in: Gotthard Graubner, Malerei,
Ausst.Kat. Kunstmuseum Lichtenstein, Düsseldorf 2010, S.78)

*»The act of painting can be understood here as an act of conception
in the original sense, as the begetting of life. We can view it as a paradigm
for that mysterious artistic event, when material that is factually inert –
pigment, metal, clay or stone – is transformed in the hands of the artist
and so makes a statement, makes sense.*

*From 1960 on, Graubner developed a form capable of providing answers
to his own specific questions. While using absorbent sponges,
he realizes that these can not only be used as tools for applying paint,
they can become the work itself: an appropriate material for the energy of colour
to develop in. This Farbraumkörper (colour-space body),
as the artist calls it, is a layer of absorbent wadding that is stuffed between
the stretcher and the canvas. In this way a carrier for paint can be formed,
which can absorb it and allow its true qualities to unfold unimpeded.
From that point on, Graubner's painting has developed
within the coordinates of colour, body and space.«*

*(Heinz Liesbrock, Embodying Color, in: Gotthard Graubner, Painting,
exh.cat. Kunstmuseum, Lichtenstein, Düsseldorf 2010, p.79)*

GÜNTHER UECKER

Wendorf/Mecklenburg 1930 – 2025 Düsseldorf

38

Splitter
1999

Nägel und Farbe auf Leinwand auf Holz.
Ca. 78 x 53 x 16 cm (hängend). Rückseitig auf dem Holz und der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Uecker 99 Splitter Uecker '99' sowie mit Richtungspfeilen. – Mit Atelierspuren.

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.99.050.6 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Nails and paint on canvas on wood. Approx. 78 x 53 x 16 cm (hanging). Signed, dated and titled 'Uecker 99 Splitter Uecker '99' verso on wood and canvas, and with direction arrows. – Traces of studio.

This work is registered in the Uecker Archiv under the number GU.99.050.6 and will be noted for inclusion in the forthcoming Uecker Catalogue Raisonné.

Provenienz *Provenance*
Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart;
Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*
Stuttgart 1999/2000 (Galerie Edith Wahlandt), Günther Uecker, Entgrenzung, Vertreibung, Ausst.Kat., S.40/41 mit Farbabb.

€ 100 000 – 150 000

Günther Ueckers Werk erforscht Licht, Bewegung und Struktur, am bekanntesten durch seinen Einsatz von in Oberflächen eingeschlagenen Nägeln. Diese Nagelreliefs spielen mit Schatten und Wahrnehmung, um rhythmische, strukturierte Muster zu erzeugen.

Das hier gezeigte Werk „Splitter“ aus dem Jahr 1999 unterscheidet sich von diesen früheren, rhythmischen Nagelungen. „Splitter“ bezeichnet ein Bruchstück oder Fragment, und tatsächlich setzt sich dieses Werk mit Fragmentierung und Bruch auseinander. Während seine früheren Arbeiten eher meditativ, regelmäßig und rhythmisch sind, ist dieses Werk chaotischer als kontrolliert, mit gesplitterten Holzstücken an den Rändern und Nägeln, die unregelmäßig auf das Holz genagelt und mit weißer Farbe überzogen sind. Es entsteht ein starkes Gefühl von Bruch, Nachwirkung und ungelöster Spannung.

Ueckers Kunst ist nicht nur ästhetisch, sondern auch zutiefst reflektierend und behandelt häufig Themen wie Gewalt, Spiritualität und menschliche Verletzlichkeit. Den Splitter-Zyklus, bestehend aus zwölf Werken, schuf er als Reaktion auf den Kosovokrieg in den späten 1990er Jahren; die Arbeiten fungieren als Antikriegsmahnmale, die Zerstörung, Vertreibung und menschliches Leid zum Ausdruck bringen. Anstatt sich auf vergangene Traumata wie den Zweiten Weltkrieg zu beziehen, der sein früheres Schaffen maßgeblich prägte, kann diese Arbeit auch als zeitgenössische Reaktion verstanden werden, die ein Gefühl von Dringlichkeit und Unmittelbarkeit vermittelt.

„Also hier ist es ja so, daß ich sozusagen meine eigenen Werke zerschlagen habe, und auch vorher schon in vielen Werken sind Erscheinungsformen erkennbar, die mein Gefühl zum Ausdruck bringen, nämlich daß wir auch eine unalphabetische Dimension uns mitzuteilen haben, im Sinne von Eikon, das Bild, daß das Bild direkt auf die Seele wirkt, ein Phänomen, das wir auch aus der russisch-orthodoxen und griechisch-orthodoxen Kultur kennen. Es ist eine Erfahrung, die ich gemacht habe, zum Beispiel in der Sowjetunion, als sie noch bestand, weit im Hinterland des Ural, daß diese Bilder auf die Menschen mit einer Botschaft lebensbewahrenden Inhalts einwirken”. (Günther Uecker, Entgrenzung, Vertreibung, Ausst.Kat. Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart 1999, S.16)

Günther Uecker’s work explores light, movement, and structure, and is best known for his use of nails hammered into surfaces. These nail reliefs play with shadows and perception to create rhythmic, structured patterns.

The work shown here, ‘Splitter’ (1999), differs from these earlier, rhythmic nail reliefs. ‘Splitter’ refers to a splinter or fragment, and indeed, this work deals with fragmentation and rupture. While his earlier works are more meditative, regular, and rhythmic, this piece is chaotic rather than controlled, featuring splintered pieces of wood at the edges and nails hammered irregularly into the wood and coated with white paint. A strong sense of rupture, after-effect, and unresolved tension emerges.

Uecker’s art is not only aesthetic but also deeply reflective, frequently addressing themes such as violence, spirituality, and human vulnerability. He created the Splitter cycle, consisting of twelve works, in response to the Kosovo War in the late 1990s; the works function as anti-war memorials that express destruction, displacement, and human suffering. Rather than referencing past traumas such as World War II, which significantly shaped his earlier work, this relief can also be understood as a contemporary response that conveys a sense of urgency and immediacy.

“So here, the situation is that I have, so to speak, shattered my own works, and even in many earlier works, one can recognise forms of expression that convey my feeling – namely, that we also have an illiterate dimension to communicate, in the sense of the eikon, the image, that the image acts directly on the soul—a phenomenon we also know from Russian Orthodox and Greek Orthodox culture. It is an experience I had, for example, in the Soviet Union when it still existed, deep in the hinterlands of the Urals, that these images affect people with a message of life-preserving content.” (Günther Uecker, Entgrenzung, Vertreibung, exhib.cat., Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart 1999, p.16)

FRANZ RADZIWILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

39

Bauerndorf. Verso: Stehender Akt mit Hühnern 1923 (recto) bzw. 1920-1921 (verso)

Öl auf Leinwand. 80 x 85,5 cm. Gerahmt. Unten rechts dunkelblau monogrammiert 'F R.'. Rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet 'Erinnerung an Dangast'. – In sehr schöner farbfrischer Erhaltung.

Firmenich/Schulze 156 (recto) und 62 (verso)

Oil on canvas. 80 x 85.5 cm. Framed. Monogrammed 'F R.' in dark blue lower right. Verso inscribed 'Erinnerung an Dangast' on stretcher. – In very fine condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Wilhelm Niemeyer, Hamburg (um 1924 direkt vom Künstler erworben); Christie's London, Impressionist and Modern Art Day Sale, 25.6.2008, Lot 565; Sammlung Hoh, Fürth; Christie's London, Impressionist and Modern Art Day Sale, 29.6.2022, Lot 512; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1921 (Kunsthandlung Alfred Heller, für „Stehender Akt mit Hühnern"), Huth, Kaus, Mueller, Nolde, Radziwill, Emy Roeder, Schmidt-Rottluff, o. Nr.; Schleswig 1978 – 1999 (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf), Dauerleihgabe; Dangast 2012 – 2013 (Franz Radziwill Haus), Franz Radziwill: Entdeckungen, Kat. Nr. 15, S. 134, Abb. S. 106 („Bauerndorf"); Nürnberg 2020 – 2022 (Germanisches Nationalmuseum), Leihgabe; Dangast 2023 – 2024 (Franz Radziwill Haus), Franz Radziwill – Alles auf Anfang, Kat. Nr. 20 mit Abb. S. 101 („Bauerndorf"), Kat. Nr. 4 mit Abb. S. 85 („Stehender Akt mit Hühnern"); Dangast 2024 – 2025, Was da kreucht und fleucht. Radziwills Tierwelten („Stehender Akt mit Hühnern")

Literatur *Literature*
Gerhard Wietek, Franz Radziwill und Wilhelm Niemeyer – Dokumente einer Freundschaft, Oldenburg 1990, S. 369 mit Abb. Nr. 138 („Bauerndorf"), S. 314 mit Abb. Nr. 71 („Stehender Akt mit Hühnern")

€ 70 000 – 90 000

Das bedeutende, doppelseitige Gemälde stammt aus dem expressiven Frühwerk Franz Radziwills. Es ist geprägt von offenen, breit fließenden Farbbahnen und zeichenhafte Verkürzungen, nimmt aber schon etwas von den rätselhaften Komponenten seines späteren magisch-realistischen Oeuvres vorweg.

In leuchtenden Farben und schwungvoller Linienführung erfasst der Maler auf der 1923 entstandenen Leinwandvorderseite die Ansicht seines gerade erworbenen Dangaster Hauses, einem ehemaligen Fischerhaus, das sich eingebettet zwischen Feldern und Bäumen an die kurvige Landstraße schmiegt. Auffallend ist die optische Betonung dieses zentralen Motivs durch die dichte, starkfarbige Malweise. Die neben und hinter dem Grundstück liegenden Nachbarhäuser und Bäume sind hingegen in Schwarz-Weiß-Kontrasten mit nur wenigen dezenten Farbakzentuierungen erfasst und treten damit deutlich hinter dem Bildzentrum zurück.

Gewidmet ist das Gemälde dem Kunsthistoriker und Schriftsteller Wilhelm Niemeyer (1874-1960), der den Künstler seit 1922 maßgeblich förderte und ihn im Entstehungsjahr des Gemäldes in Dangast besuchte. Es befand sich seit 1924 in seinem Eigentum und war lange als Leihgabe im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf ausgestellt.

Die etwas früher entstandene, heutige Rückseite zeigt die surreale Schilderung eines stehenden Frauenaktes, der einen Vogel auf der Hand hält, inmitten eines dörflichen Umfeldes. Aufgeregte Hühner und Dorfbewohner im Hintergrund unterstreichen den humorvoll-absurden Charakter der Szene, die in ihrem additiven Nebeneinander von Mensch und Tier in ländlichem Kontext an Motive von Marc Chagall erinnert.

This important, double-sided painting comes from Franz Radziwill's expressive early work. It is defined by open, broadly flowing bands of colour and symbol-like, abbreviated forms but already anticipates something of the enigmatic components from his later magical realist oeuvre.

On the front side of the canvas, created in 1923, the painter has used luminous colours and energetic lineation to capture a view of the house he had just purchased in Dangast, a former fisherman's cottage, nestled among the fields and trees and resting snugly alongside the curving country lane. The optical emphasis placed on this central motif through the dense, boldly colourful manner of painting is striking. Conversely, the trees and the houses of his neighbours alongside and behind his property are recorded in black-and-white contrasts with just a few modest accents of colour, causing them to clearly recede behind the centre of the picture.

The painting is dedicated to the art historian and writer Wilhelm Niemeyer (1874-1960), who had been decisively supporting the artist since 1922 and visited him in Dangast the year this work was created. He owned it from 1924 and, for a long time, it was exhibited as a loan at the Schleswig-Holstein state museum in Schloss Gottorf.

The image on what is now the reverse side was created somewhat earlier and depicts a standing female nude holding a bird in her hand and placed within the setting of a village. The agitated hens and villagers in the background underscore the humorously absurd character of the scene, whose additive juxtaposition of people and animals in a rural context recalls motifs by Marc Chagall.

Verso

FRANZ RADZIWILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

40

Der Winter ist schön
1963

Öl auf Leinwand auf Holz. 58,5 x 80,8 cm. Vom Künstler gerahmt. Unten rechts rot signiert 'Franz Radziwill'. Rückseitig in rotbraun mit der Werknummer '557' bezeichnet. – In guter, farbfrischer Erhaltung.

Oil on canvas on panel. 58.5 x 80.8 cm. Framed by the artist. Signed 'Franz Radziwill' in red lower right. Inscribed with work number '557' in red-brown verso. – In very good condition with fresh colours.

Firmenich/Schulze 762

Provenienz *Provenance*
Ehemals Sammlung Georg Düser, Oldenburg; Galerie St. Gertrude, Hamburg; Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*
Oldenburg 1980 (Stadtmuseum), Franz Radziwill 85 Jahre – Gemälde aus der Sammlung Düser, Kat. Nr. 45 mit Farbabb. S. 74

Literatur *Literature*
Wilhelm Gilly, Bildbeschreibungsversuche und Interpretationsvorschläge, in: Ausst. Kat. Stadtmuseum Oldenburg 1980, S. 119 ("Winterwind"); Peter Reindl (Hg.), Franz Radziwill, Landesmuseum Oldenburg, Galerie des 20. Jahrhunderts im Augusteum (Kataloge des Landesmuseums Oldenburg Bd. 1), Oldenburg 1981, Farbabb. 43, S. 84, S. 108 ("Winterwind")

€ 50 000 – 70 000

Wie wohl kaum ein anderer Künstler versteht es Franz Radziwill, eine naturalistische Landschaft mit überirdisch-mysteriösen Elementen aufzuladen, und dabei Schönheit und Abgründigkeit zu verbinden.

In detailreicher Malweise entwirft er hier eine nächtliche Winterlandschaft. Die verschneite Ebene ist gegliedert durch ein Gehölz aus kahlen Laubbäumen und eine Reihe von Nadelbäumen, neben der sich drei Gebäude aneinanderschmiegen. Doch die ländliche Idylle wird von Elementen durchsetzt, die nicht von dieser Welt zu sein scheinen. Im Vordergrund wachsen drohend amorph-zerklüftete Brocken aus dem Boden und über allem schwebt eine riesige Himmelsscheibe, die an ein maschinelles Bauteil erinnert. Surreal ist auch die Farbigkeit, die das natürliche Braun, Grau und Weiß der Winternacht durchbricht. Der Himmel mit der rosafarbenen Mondsichel erglüht in breiten Schichten von Kobaltblau und Grün, die Himmelsscheibe leuchtet wie eine künstliche Sonne in Gelb und Rot. Die Farben strahlen ab auf die Landschaft und ziehen sich schlierenartig durch den Schnee. Eine geheimnisvolle Erscheinung zwischen den beiden Baumgruppen führt ein Eigenleben aus Farbe, sie erinnert in ihren zart geschwungenen Arabesken an einen körperlos tanzenden Derwisch.

„Der Winter ist schön“ gehörte ehemals zu der Sammlung von Georg Düser (1888–1982). Der kunstinteressierte Oldenburger Neurologe und Schriftsteller lernte Franz Radziwill 1923 in Dangast kennen, von da an verband die beiden Männer eine lebenslange enge Freundschaft. Höchst fasziniert von Radziwills Schaffen baute Düser über Jahrzehnte mit großer Konsequenz eine bedeutende Gemäldesammlung auf und hatte damit wesentlichen Anteil an der zunehmenden Popularität Franz Radziwills.

There can scarcely be another artist who had Franz Radziwill’s ability to imbue a naturalistic landscape with unearthly and mysterious elements, combining the beautiful with the unfathomable.

Here, he has composed a nocturnal winter landscape in a richly detailed manner of painting. The snow-covered plain is divided up through a stand of bare deciduous trees and a row of evergreens with three buildings nestled up against them. But this rural idyll is filled with elements that do not seem to be of this world. Menacing, amorphously fissured boulders grow up out of the earth in the foreground, and the gigantic celestial disc floating above it all is reminiscent of a machine component. The palette of colours breaking through the natural brown, grey and white of a winter night is also surreal. The sky, which features a pink crescent moon, glows in broad strips of cobalt blue and green while the celestial disc shines in yellow and red like an artificial sun. The colours radiate down on to the landscape and streaks of them spread through the snow. A mysterious apparition between the two groups of trees leads a chromatic life of its own, and its gently curving arabesques call to mind a bodiless dancing dervish.

“Der Winter ist schön” formerly belonged to the collection of Georg Düser (1888–1982). This neurologist and writer from Oldenburg was interested in art and, after he met Franz Radziwill in Dangast in 1923, a close friendship bound the two men for the rest of their lives. Extremely fascinated by the artist’s work, Düser very methodically built up a significant collection of paintings over the decades, playing an essential part in Franz Radziwill’s increasing popularity.

MAURICE UTRILLO

1883 – Paris – 1955

R 41

Église de Murato, Corse
Um 1940

Öl auf Leinwand. 54,3 x 65,2 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'Maurice Utrillo V.' und unten links betitelt 'Église de Murato, (Corse)'. – In schöner, farbfrischer Erhaltung.

Oil on canvas. 54.3 x 65.2 cm. Framed. Signed 'Maurice Utrillo V.' in black lower right and titled 'Église de Murato, (Corse)' lower left. – In fine condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*
Galerie de l'Art Moderne, Paris; Sammlung Chapin und Mary Alexander Riley, Worcester/ Los Angeles (1949 in der Galerie de l'Art Moderne erworben); 1975-1978 als Leihgabe ans Worcester Art Museum, MA; 2008 vom Worcester Art Museum aus der Sammlung Riley erworben

Literatur *Literature*
Vgl. Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, Bd. I, Paris 1959, S. 406, Nr. 342

€ 40 000 – 45 000

HERMANN NITSCH

Wien 1938 – 2022 Mistelbach

42

Reliktinstallation 6-Tage-Spiel: Schüttbild und Kreuztragbahre 1998

2-teilige Arbeit: Acryl und Blut auf Leinwand sowie Blut auf Baumwolle und Holz.
200 x 300 cm und 248 x 200 x 15 cm. –
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Mit 2 beiliegenden signierten Photozertifikaten des Atelier Hermann Nitsch, Prinzendorf, vom 20.11.2019.

2-part work: acrylic and blood on canvas and blood on cotton fabric and wood. 200 x 300 cm and 248 x 200 x 15 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

With 2 accompanying signed certificates by Atelier Hermann Nitsch, Prinzendorf, dated 20.11.2019.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*
Kortijk 2025/2026 (Abby Kortrijk), Faith No More, Rituals for Uncertain Times, Hermann Nitsch, Marina Abramović, Francis Alÿs, Pieter Bruegel, Lucas Cranach, Otto Dix, Marlene Dumas u.a. (Ausstellungsansicht auf der Homepage der Hermann Nitsch Foundation)

Turnhout 2014 (De Warande), Stille Kracht (Ausstellungsansicht auf der Homepage Cultuurhuis de Warande)

Ghent 1998 (Galerie Fortlaan 17), Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater (mit handschriftlichem Vermerk)

€ 80 000 – 100 000

Hermann Nitsch gilt als zentrale Figur des Wiener Aktionismus, einer radikalen Bewegung der 1960er Jahre, die sich von traditioneller Kunst abwandte und stattdessen auf intensive, oft schockierende Live-Performances setzte, um gesellschaftliche Tabus und die unterdrückten Spannungen einer Nachkriegsgesellschaft zu thematisieren. Als engagierter Initiator dieser Performances bündelte Nitsch sie unter dem Namen Orgien-Mysterien-Theater. In diesen großangelegten, ritualhaft inszenierten „Plays“ verband er Performance, Malerei, Musik und Theater zu einem dichten Geflecht aus religiösem und mythologischem Symbolismus. Dabei griff er intensiv auf christliche, vor allem katholische Rituale zurück und reinterpretierte Elemente wie Messe, Opfer und Kreuzigung. Durch die Einbindung von Blut, menschlichen Körpern und ritualisierten Handlungen verwandelte er die symbolische Bedeutung dieser Rituale in unmittelbare, körperlich erfahrbare Intensität.

Das Werk Reliktinstallation 6-Tage-Spiel entstand im Rahmen einer solchen Performance, des 6-Tage-Spiels auf Schloss Prinzendorf im Sommer 1998. Es vereint zwei für Nitsch charakteristische Elemente: das Schüttbild und die Kreuztragbahre. Ursprünglich als getrennte Werke geplant, entschied sich Nitsch schließlich, sie zu einer Einheit zu verschmelzen. Das Schüttbild, ein Paradebeispiel aktionistischer Malerei, entsteht durch das Gießen von Farbe, hier Blut und Acryl, auf die Leinwand, ein Akt der spontanen, körperlichen Ausdruckskraft. Die Kreuztragbahre wiederum knüpft unmittelbar an religiöse Bildwelten an und vermittelt eine kraftvolle, fast sakrale Präsenz.

Durch die Verschmelzung dieser Elemente entsteht mehr als eine visuelle Komposition: Nitsch hinterlässt einen „Rest“ der Performance, eine Spur des ursprünglichen Geschehens. Das Werk fungiert zugleich als Kunstobjekt und Reliquie, bewahrt die Intensität, Symbolkraft und ritualisierte Energie des Originals und macht sie für den Betrachter sinnlich erfahrbar.

»Je ekstatischer gelebt wird, desto mehr tut sich die Wirklichkeit auf.«

(Hermann Nitsch, in: Britta Schmitz (Hg.),
Hermann Nitsch, Orgien, Mysterien, Theater, Retrospektive,
Ausst.Kat. Nationalgalerie im Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln 2006, S.22)

»The more ecsatically we live, the more reality opens up.«

*(Hermann Nitsch, in: Britta Schmitz (Hg.),
Hermann Nitsch, Orgien, Mysterien, Theater, Retrospektive,
Ausst.Kat. Nationalgalerie im Martin-Gropius-Bau Berlin, Cologne 2006, p.22)*

Hermann Nitsch is regarded as a central figure of Viennese Actionism, a radical movement of the 1960s that turned away from traditional art and instead relied on intense, often shocking live performances to address social taboos and the repressed tensions of a postwar society. As an engaged initiator of these performances, Nitsch grouped them under the name Orgien-Mysterien-Theater. In these large-scale, ritualistically staged 'plays', he combined performance, painting, music, and theater into a dense web of religious and mythological symbolism. In doing so, he drew heavily on Christian, particularly Catholic, rituals, and reinterpreted elements such as the Mass, sacrifice, and crucifixion. By incorporating blood, human bodies, and ritualised actions, he transformed the symbolic meaning of these rituals into an immediate, physically tangible intensity.

The work 'Reliktinstallation 6-Tage-Spiel' was created as part of such a performance, the '6-Tage-Spiel' at Prinzendorf Castle in the summer of 1998. It combines two elements characteristic of Nitsch: the 'spilled painting' and the cross-bearing stretcher. Originally planned as separate works, Nitsch ultimately decided to merge them into a single unit.

The 'action painting', a prime example of Actionist painting, is created by pouring paint—in this case, blood and acrylic—onto the canvas, in an act of spontaneous, physical expression. The cross-shaped stretcher, in turn, draws directly on religious imagery and conveys a powerful, almost sacred presence.

The fusion of these elements creates more than a visual composition: Nitsch leaves behind a 'remnant' of the performance, a trace of the original event. The work functions simultaneously as an art object and a relic, preserving the intensity, symbolic power, and ritualised energy of the original and making them sensually tangible for the viewer.

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

43

Der Zweifler
1930

Bronze. Höhe 50,8 cm. Rückseitig unten rechts signiert 'E. Barlach' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN FRIEDENAU" versehen. Eines von 17 zu Lebzeiten Barlachs zwischen 1930 und 1938 gegossenen Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 46 Exemplaren. – Mit lebendiger brauner Patina.

Laur 470; Schult 385

Bronze. Height 50.8 cm. Signed 'E. Barlach' on the back, bottom right, and with the foundry mark "H. NOACK BERLIN FRIEDENAU". One of 17 copies cast during Barlach's lifetime between 1930 and 1938, from a total edition of 46 copies. – Vivid brown patina.

Provenienz *Provenance*
Ulrich Neumann, München (Vorstandsvorsitzender MAN AG 1954-1969); Privatbesitz Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1931/1932 (Galerie Alfred Flechtheim), Weihnachten 1931 – Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Rudolf Belling, Renée Sintenis, Kat. Nr. 18 („Der kniende Mann") mit Abb. S. 5; New York 1938 (Galerie Buchholz); Düsseldorf 1951 (Galerie Alex Vömel), Ernst Barlach, Kat. Nr. 20; Bremen 1959 (Kunsthalle), Ernst Barlach, Kat. Nr. 38; Schleswig 1989 (Landesmuseum Schloss Gottorf), Ernst Barlach. Denkzeichen, Kat. Nr. 62; Bergen/Güstrow 2000 (Kunstmuseum/Ernst Barlach Stiftung), Ernst Barlach. Ein Graphiker und Bildhauer des deutschen Expressionismus, Kat. Nr. 95

Literatur *Literature*
Vgl. u.a.: Elisabeth Laur, Exkurs: Bronzeplastiken im Werk Barlachs, in: Ernst Barlach. Das plastische Werk, Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2006, S. 43, 45; Volker Probst, „Die Flechtheimsche Herrlichkeit verging, von Cassirers ist keinerlei Förderung zu erwarten...", Ernst Barlach – Alfred Flechtheim, in: Sprung in den Raum, Skulpturen bei Alfred Flechtheim, Georg Kolbe Museum, Wädenswil 2017, S. 363, 374 ff.

€ 30 000 – 40 000

HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

44

Blühender Apfelbaum 1928

Öl auf Leinwand. 70,8 x 80 cm. Unten rechts braun signiert und datiert 'HMPechstein 1928'. Rückseitig auf der Leinwand bezeichnet 'Blühender Apfelbaum/ HMPechstein/ Berlin W. 62./ Kurfürstenstr. 126' (übermalt). – Einige wenige kleine Farbausbrüche fachmännisch restauriert.

Soika 1928/21

Oil on canvas. 70.8 x 80 cm. Signed and dated 'H Pechstein 1928' in brown lower right. Inscription on verso 'Blühender Apfelbaum/ HMPechstein/ Berlin W. 62./ Kurfürstenstr. 126' (painted over). – Few minor losses of colour professionally restored.

Provenienz *Provenance*
Leo Spik, Berlin, Auktion 501, 17.7.1977, Lot 214 („Rote Fischerkaten"); Privatsammlung Berlin

€ 70 000 – 90 000

In Weiß und zartem Hellrosa leuchten die Blüten des Apfelbaumes, die in kurzen, dynamischen Pinselstrichen auf die geschwungenen dunklen Äste und das ineinanderfließende tiefgrüne Blattwerk gesetzt sind. Der Frühling kündigt sich ebenso im türkisblauen Himmel an, der sich über dem Wipfel des Baumes und den reetgedeckten Dächern der umliegenden Fischerkaten erstreckt. Vereinzelt bilden sich formlose Wolken, die sich in hellen, breiten Pinselzügen über das intensive Blau legen.

Das zum Aufruf kommende Gemälde „Blühender Apfelbaum“ ist ein eindrucksvolles Zeugnis jener produktiven Frühlings- und Sommermonate, die Max Pechstein im Jahr 1928 im pommerschen Fischerdorf Rowe verbrachte. Obwohl er sich den Großteil des Jahres in Berlin aufhielt und dort 1928 der Secession beitrat, findet der städtische Alltag kaum Eingang in seine Malerei der 1920er Jahre. Auf der Suche nach künstlerischen Rückzugsorten sind es vielmehr die Sommereindrücke, die er zunächst in Leba und ab 1927 auch im nahegelegenen Rowe am Gardersee sammelt, die seine Bildwelt nähren. „Es ist ein vergessenes Dorf“, so schreibt Max Pechstein in einem Brief an seinen engen Vertrauten und Förderer, den Schweizer Kunstsammler Walter Minnich, am 12. Juni 1927 über Rowe: „die Häuser zum Teil bis 130 Jahre alt, dachte nicht, daß es in gegenwärtiger Zeit, so etwas hier in Deutschland noch gäbe. [...] Ebenso alt sind zum größten Teil die Bäume, welche sich herrlich naturgewachsen entwickelt haben. Die Grundstücke liegen frei durcheinander, es giebt [sic] keine Straßen, und [es] ziehen sich die Häuser bis ganz nahe an die Dünen, ich selbst wohne in einem solchen, sodaß wir in Badeanzug vom Hause aus in die See gehen ... [...]“ (zit. nach: Max Pechstein, Brief an Walter Minnich, 12. Juni 1927, in: Pommerscher Greif e.V.: https://www.pommerscher-greif.de/pechstein-rowe/).

Das wiederholte Aufsuchen derselben Orte erscheint dabei als bewusste Vertiefung der Wahrnehmung, während die selbstgewählte Abgeschiedenheit Pechstein die notwendige Konzentration ermöglicht. In dieser Phase der Sammlung und inneren Klärung formuliert sich ein künstlerischer Anspruch, der auf Beständigkeit zielt – auf Werke, „welche ihre Stärke in sich tragen, welche von Dauer sind“ (ebd.).

Shining in white and a gentle light pink, the blossoms of the apple tree have been placed on the curving, dark branches and the deep green of the intermingling foliage by means of short, dynamic brushstrokes. Spring also announces its arrival in the turquoise-blue sky stretching above the treetop and the thatch-covered roofs of the fishermen’s cottages around it. Isolated formless clouds are emerging, laid in over the intense blue in bright, broad brushwork.

The painting that is up for auction, “Blühender Apfelbaum”, offers a striking testament to the productive spring and summer months Max Pechstein spent in the Pomeranian fishing village of Rowe (now Rowy, Poland) in 1928. Although he spent the majority of the year in Berlin, where he also joined the Secession in 1928, the everyday life of the city almost never finds its way into his paintings of the 1920s. Instead, as he searched for places to withdraw to create art, it would be the summer-time impressions he initially gathered in Leba and then, from 1927, in nearby Rowe on Lake Gardno that enriched the visual world of his pictures. “It is a forgotten village”, writes Max Pechstein about Rowe in a letter from 12 June 1927 sent to his close confidante and patron, the Swiss art collector Walter Minnich, “some of the houses are 130 years old, didn’t think there was still anything like this in the present day here in Germany. [...] The majority of the trees are just as old, and they’ve developed magnificently in their natural growth. The plots of land are freely scattered among each other, there are no streets, and the houses extend all the way up very close to the dunes, I live in one like that myself, it means we can go from home into the sea in our bathing suit ...” (cited in: Max Pechstein, Brief an Walter Minnich, 12. Juni 1927, in: Pommerscher Greif e.V.: https://www.pommerscher-greif.de/pechstein-rowe/).

Repeatedly visiting the same places seems to have been deliberately intended to intensify his perception, while the seclusion that Pechstein sought out for himself enabled him to achieve the necessary level of concentration. In this phase of finding composure and inner clarity, an artistic aspiration directed towards longevity articulates itself – towards works “which bear their strength within themselves, which are lasting” (ibid.).

GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

45

Blumenstillleben auf schwarzem Grund

Öl auf Leinwand. 45 x 33,7 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. Auf dem Keilrahmen mit der Werknummer „B 103“ auf einem Etikett und rückseitig auf der Leinwand mit dem Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“ versehen. – In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.

Oil on canvas. 45 x 33.7 cm Framed. Unsigned. Work number “B 103” on stretcher on a label and stamped “GABRIELE MÜNTER NACHLASS” verso on canvas. – In very good, colour-fresh condition.

Provenienz *Provenance*
Galerie Orangerie Reinz, Köln (mit beigefügter Karteikarte); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000

Mit dem Beginn der 1930er Jahre ließ Gabriele Münter sich wieder dauerhaft in Murnau nieder und knüpfte an ihre expressionistische Malerei aus der Zeit des “Blauen Reiter” an. Schwerpunkte ihres Schaffens wurden – neben Landschaften – Blumenstillleben, die sie vor weißem oder ungewöhnlich dunklem Hintergrund inszenierte. „Es bleiben die Blumen, die vom Garten ins Haus kommen“, schrieb ihr zweiter Lebensgefährte Johannes Eichner. „Unerschöpflicher Reichtum von Farben.“ (Gabriele Münter, Ausst. Kat. Lenbachhaus, München 1992, o. S.).

In dem farblich höchst ansprechenden Gemälde hat Münter sich ganz auf die Wiedergabe der schlichten, olivgrünen Vase und des aus Begonien, Dahlien und Glockenblumen bestehenden Bouquets konzentriert. Die Lebhaftigkeit der Komposition entsteht aus der Anordnung der Blumen, die nur locker zusammengestellt sind und sich über die Wandung der Vase in den Vordergrund ‚ergießen‘. Wie bei mehreren Blumenstillleben dieser Zeit grenzte sie auch bei diesem die Umrisse der Vase und der Blüten summarisch mit dunklen Konturen ein; der Farbauftrag ist in breiten, lebhaften Pinselstrichen gesetzt. Durch den Verzicht auf weitere Motive treten die leuchtenden Rot-, Violett-, Blau- und Grüntöne der Blütenblätter stärker in Erscheinung. Der nicht weiter definierte Hintergrund wird durch seine dunkelblau-schwarze Färbung zur Besonderheit des Stilllebens. Im Unterschied zu einem hellen Fond treten die farbigen Blüten leuchtend und höchst plastisch hervor. Das „Blumenstillleben auf schwarzem Grund“ weist eine Souveränität der Gestaltung auf, wie sie seit Mitte der 1930er Jahre charakteristisch ist. Es ist die Zeit, in der Münter ihre Blumenstillleben zur letzten Reife führte.

At the beginning of the 1930s, Gabriele Münter permanently moved back to Murnau and built on her expressionist painting from the period of “Der Blauer Reiter”. Along with landscapes, her work focused on floral still lifes, which she presents against a white or, occasionally, dark background. “There remain the flowers, which come into the house from the garden”, writes her second partner, Johannes Eichner. “Inexhaustible abundance of colours” (Gabriele Münter, exh. cat. Lenbachhaus, Munich 1992, no pag.).

In this painting, whose use of colour is so extremely appealing, Münter has concentrated entirely on depicting the simple, olive-green vase and the bouquet consisting of begonias, dahlias and bellflowers. The vitality of the composition emerges from the arrangement of flowers, which are only casually placed together and “pour” out over the side of the vase and into the foreground. Here, as in a number of floral still lifes from this period, Münter has summarily delineated the outlines of the vase and the flowers with dark contour lines; the paint is applied in broad, lively brushstrokes. The luminous red, purple, blue and green tones of the flower petals stand out more strongly due to her renunciation of any additional motifs. The dark-blue and black colouring of the background, which is not further defined in any way, is an exceptional feature of this still life. In contrast to a light ground, it makes the colourful flowers stand out radiantly and appear extremely three-dimensional. The “Blumenstillleben auf schwarzem Grund” displays a mastery of composition that becomes characteristic from the middle of the 1930s. This is the period when Münter brought her floral still lifes to their final stage of maturity.

BERNARD BUFFET

Paris 1928 – 1999 Tourtour/Südfrankreich

R 46

Quatre Zinnias
1967

Öl auf Leinwand. 65,1 x 54,5 cm. Gerahmt. Rechts in der Darstellung schwarz signiert und datiert 'Bernard Buffet 67'. – In guter Erhaltung.

Oil on canvas. 65.1 x 54.5 cm. Framed. Signed and dated 'Bernard Buffet 67' in black on the right of image. – In very good condition.

Provenienz *Provenance*
Galerie E. David et M. Garnier, Paris (rückseitig auf dem Keilrahmen mit dem Etikett sowie auf der Leinwand mit dem Stempel und der handschriftlichen Bezeichung "71 V"); Wally Findlay Galleries, New York/Palm Beach (1968); William Schwann, South Lincoln (MA. 1979 in den Wally Findlay Galleries erworben); 1979 als Geschenk von Vorgenanntem ans Worcester Art Museum, Worcester, MA

€ 60 000 – 70 000

RICHARD PAUL LOHSE

1902 – Zürich – 1988

47

Acht systematische Farbreihen 1955/1967 1967

Öl auf Leinwand. 120 x 120 cm. Rückseitig auf der Leinwand und auf dem Keilrahmen signiert 'Lohse'. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'Richard Paul Lohse Zürich Acht systematische Farbreihen 1955/67. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Richard Paul Lohse-Stiftung, Zürich, registriert.

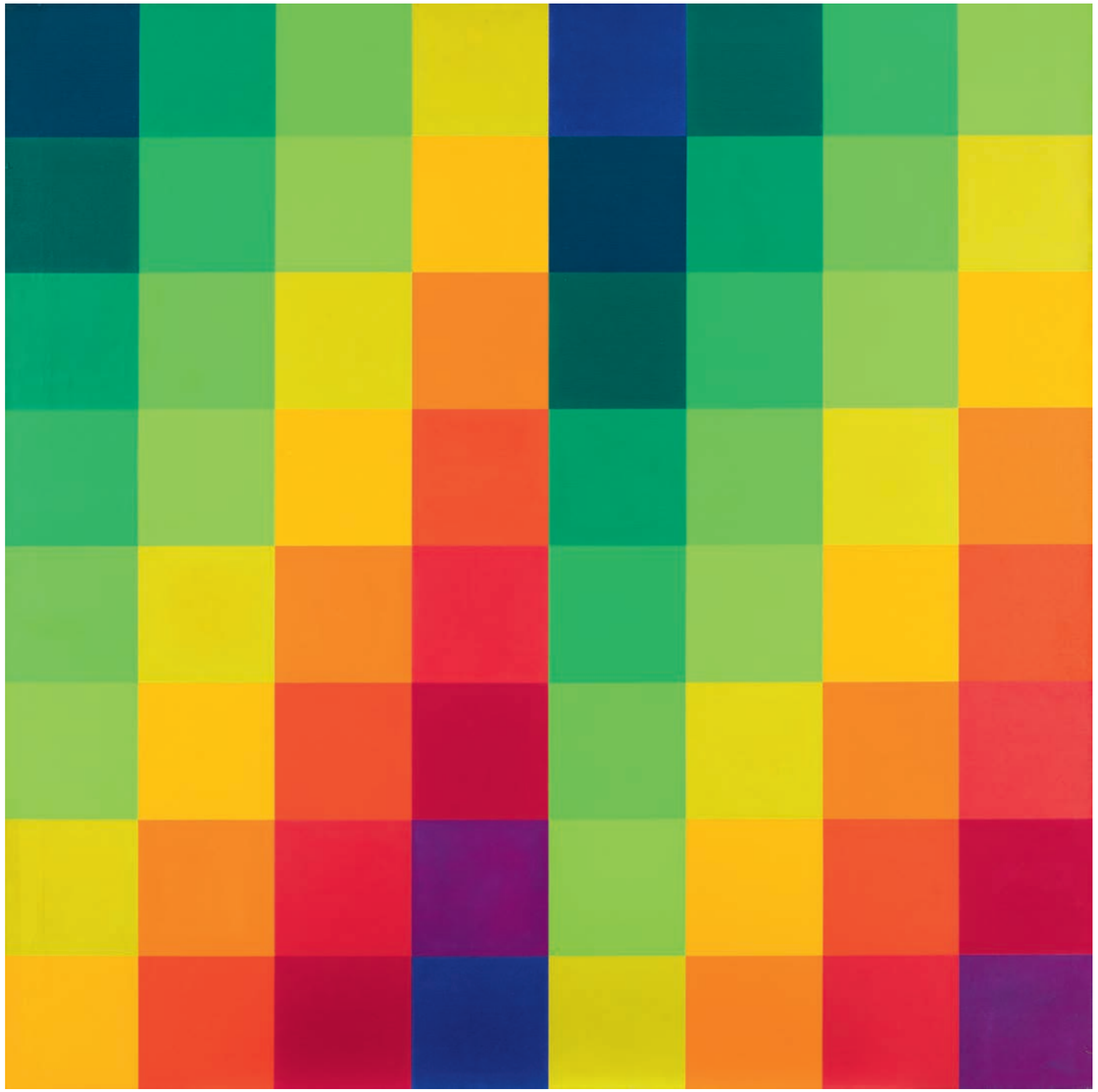
Oil on canvas. 120 x 120 cm. Signed 'Lohse' verso on canvas and stretcher. Signed, dated, titled, and inscribed 'Richard Paul Lohse Zürich Acht systematische Farbreihen 1955/67' verso on stretcher. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the Richard Paul Lohse Foundation, Zurich.

Provenienz *Provenance*
edition & galerie hoffmann, Friedberg; Privatsammlung, Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*
Düsseldorf 1975 (Kunsthalle), Richard Paul Lohse, Modulare und Serielle Ordnungen, Ausst.Kat.Nr.65
Zürich 1972 (Helmhaus), Richard P. Lohse

€ 50 000 – 70 000



»Serielle und modulare Gestaltungsmethoden sind durch ihren dialektischen Charakter Parallelen zum Ausdruck und zur Aktivität in einer neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit.«

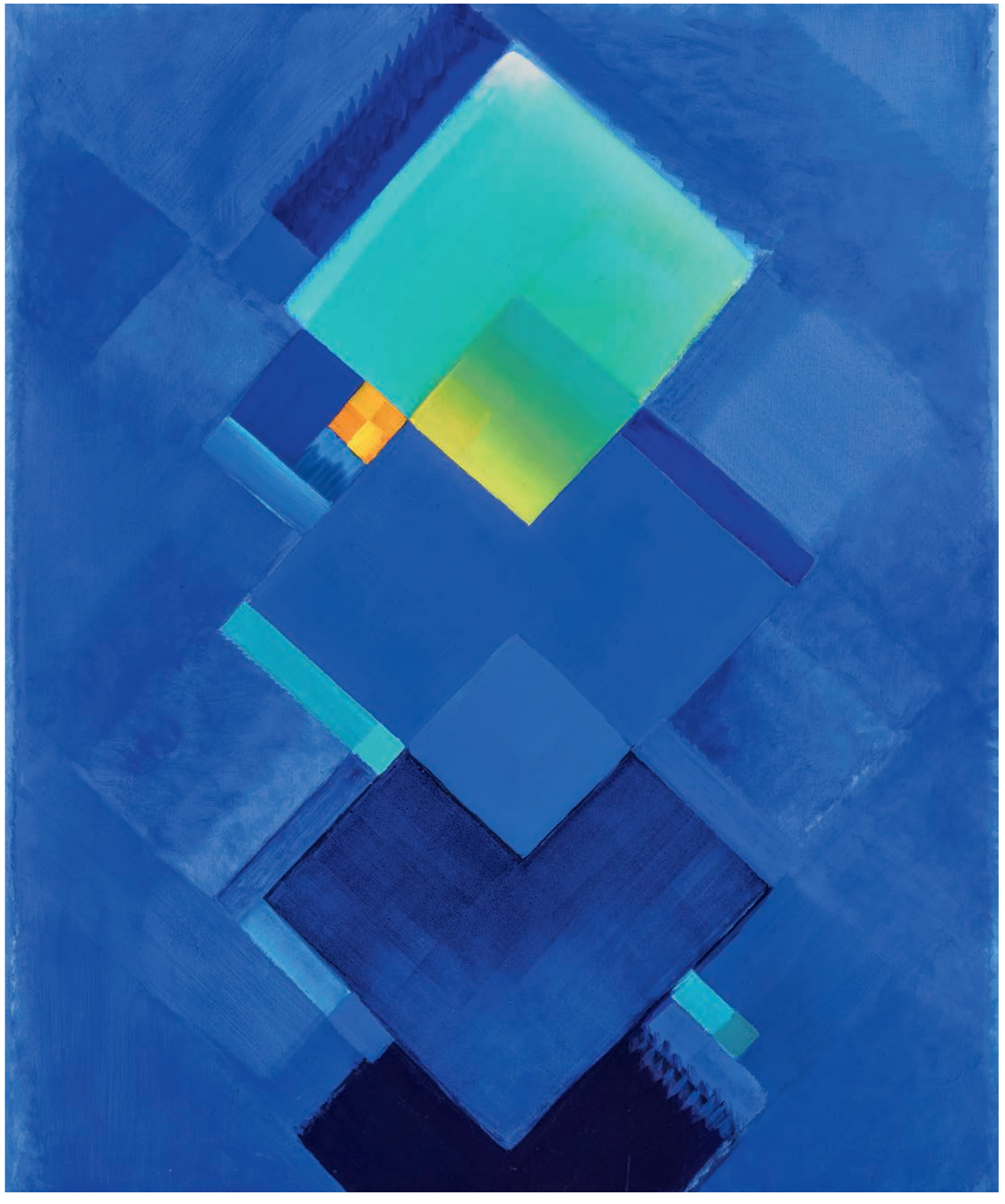
(Richard Paul Lohse, aus: Entwicklungslinien 1943-1975,
in: Richard Paul Lohse, Modulare und Serielle Ordnungen,
Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1979, S.23)

„Bei Lohse sind die verwendeten Farben ohne jeglichen psychologischen oder assoziativen Ballast. Jedes Element ist mit der Farbe und jede Farbe mit ihrem Element identisch. Der Rhythmus erfolgt durch Wiederholungen. Das einzelne Element ist kontrollierbar und eine messbare Größe. Die Normung führt zur Gruppe, aber wiederum ist die Gruppe in ihrer Struktur adäquat dem Einzelelement. Harry Szeemann schrieb, daß das Betrachten eines Kunstwerkes von Lohse sich in drei Phasen abspielt: „das Auge wird vorerst durch den Reichtum der Farbformen angezogen; dann erfolgt das Bloßlegen, und schließlich die um die Bildmechanik wissenden Wiederherstellung der visuellen Einheit.“ Oder um Lohses Sprache zu gebrauchen: „Nur offene Geheimnisse sind wirksam“ und „Die Methode ist das Bild.““ (John Matheson, Zur Arbeit von Richard Paul Lohse, in: Richard Paul Lohse, Modulare und Serielle Ordnungen, Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1979, S.9)

“In Lohse’s work, the colours used are free of any psychological or associative burden. Each element is identical with its colour, and each colour with its element. Rhythm arises through repetition. The individual element is controllable and constitutes a measurable unit. Standardisation leads to the group, yet the group in its structure remains equivalent to the individual element. Harry Szeemann wrote that viewing a work by Lohse unfolds in three phases: “the eye is initially drawn by the richness of colour forms; then comes the process of laying bare, and finally the restoration of visual unity, informed by an understanding of the picture’s mechanics”. Or, to use Lohse’s own words: “Only open secrets are effective” and “The method is the image”.” (John Matheson, Zur Arbeit von Richard Paul Lohse, in: Richard Paul Lohse, Modulare und Serielle Ordnungen, exhib.cat. Städtische Kunsthalle Dusseldorf, Cologne 1979, p.9)

»Due to their dialectical nature, serial and modular design methods draw parallels to expression and activity within a new social reality.«

(Richard Paul Lohse, from: Entwicklungslinien 1943-1975)



HEINZ MACK

Lollar 1931

48

Zwischen Tag und Traum 1992

Acryl auf Leinwand. 180 x 150 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'mack 92' sowie auf dem Keilrahmen betitelt '"Zwischen Tag und Traum"'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat vom Atelier Heinz Mack, Mönchengladbach, vom Oktober 2023.

Acrylic on canvas. 180 x 150 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'mack 92' verso on canvas. Titled '"Zwischen Tag und Traum"' on stretcher. – Minor traces of age.

With accompanying signed photo-certificate by Atelier Heinz Mack, Mönchengladbach, dated October 2023.

Provenienz *Provenance*
Galerie Neher, Essen (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Mannheim 1992 (Galerie Lauter), Heinz Mack, Skulpturen und Malerei, Ausst.Kat., S.83 mit Farbabb. (mit rückseitigem Speditionsaufkleber) (dort mit abweichendem Titel)

Literatur *Literature*
Marion Agthe und Ute Mack (Hgs.), Mack, Malerei 1991–2011, Mönchengladbach 2011, Kat.Nr.3, S.38 mit Farbabb. (dort mit abweichendem Titel)

€ 60 000 – 80 000

„Chromatische Konstellationen“ nennt Mack seine ab 1991 entstehende Werkserie, die sich allein mit dem Einsatz von Farbe auf vielfältige und experimentelle Weise mit der Einheit von Kolorit und Licht beschäftigt. Durch nuancierte Abstufungen, aber auch durch klar voneinander abgesetzte Kontraste entstehen dynamische Sequenzen von höchster Intensität.

Das großformatige Gemälde „Zwischen Tag und Traum“ setzt quadratische, auf der Spitze stehende Grundformen in nuancierten Blauabstufungen übereinander. Die vielfältigen, geordneten Schichtungen ergeben eine kristallin anmutende vertikale Farbstruktur, die von isoliert gesetzten Türkis-, Gelb- und Orangetönen im oberen Bildzentrum schlaglichtartig erhellt wird. Das Resultat ist eine überwältigende Gesamtwirkung von reinster, lichtdurchdrungener Farbe.

»Mein Interesse gilt einer ungegenständlichen Malerei,
die der Natur nicht feindlich gesinnt ist, die keinem Programm,
keinem System folgt, in der aber Ordnungsstrukturen und
Ordnungsgefüge eine Bildtektonik zeigen, eine Malerei,
in der konstruktive Elemente gegenüber organischen Formen
dominieren, kristalline Strukturen und Lichtbrechungen sichtbar
werden, eine Malerei, in der jedes Bild seine Individualität hat,
die sich aber auch zugleich soweit objektiviert, dass sie Anspruch
auf das Universale haben kann.«

(Heinz Mack, Gedanken zur Malerei, in: Mack, Malerei 1991–2001,
Mönchengladbach 2001, S.14)

*»My interest lies in non-representational painting,
which isn’t hostile to nature, which doesn’t follow a programme or
system, but in which structures of order show pictorial tectonics,
a form of painting in which constructive elements dominate over
organic forms, crystalline structures and refractions of light
become visible; a form of painting in which each picture has its
individual style, but which at the same time objectifies itself
to the extent that it can lay claim to universality.«*

*(Heinz Mack, Gedanken zur Malerei, in: Mack, Malerei 1991–2001,
Mönchengladbach 2001, S.14)*

Mack titled the series of works created from 1991 onwards ‘Chromatische Konstellationen’ [chromatic constellations], which is dedicated exclusively to the unity of colour and light in a diverse and experimental manner with regards to the application of paint. Through nuanced gradations, but also through clear-cut contrasts, dynamic sequences of the highest intensity are created.

The large-format painting “Zwischen Tag und Traum” [between night and dream] places basic square shapes positioned up-ended and on top of one another in nuanced shades of blue. The manifold, structured layers create a crystalline-looking vertical colour structure, which is spotlighted by isolated tones of turquoise, yellow, and orange in the upper centre of the painting. The result is an overwhelming overall effect of purest, light-penetrating colour.

GHADA AMER

Kairo 1963

R 49

Ohne Titel (The Garden of Eden of Reza) 2000

Acryl, Stickerei und Gel auf Leinwand.
152 x 183 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und datiert 'Ghada Amer 00'. – Mit leichten Altersspuren.

Acrylic, embroidery and gel medium on canvas. 152 x 183 cm. Signed and dated 'Ghada Amer 00' on canvas overlap. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Annina Nosei Gallery, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Sotheby's, New York, 13.05.2010, Lot 376; Privatsammlung, Schweiz

€ 50 000 – 70 000

„Als entschiedene Verfechterin der Selbstbestimmung von Frauen stellt Amer seit den frühen 1980er-Jahren unermüdlich moralische Haltungen infrage, die darauf abzielen, körperliche Autonomie zu unterdrücken. Die Künstlerin betrachtet Tabus rund um Abtreibung und Pornografie – ebenso wie den religiösen Schleier – als Ausdruck desselben Grundproblems. Solche Verbote legen nahe, dass Frauen nicht frei über ihren eigenen Körper verfügen dürfen. Ihr daraus hervorgegangenes Werk setzt sich konsequent für dieses grundlegende Recht ein. Zu Beginn ihrer Karriere begann Amer, Stickerei mit Malerei zu verbinden, um bildende Kunst mit einer traditionell weiblich konnotierten Handarbeit zusammenzuführen. In den frühen 1990er-Jahren integrierte sie gestickte und gezeichnete Darstellungen von Frauen aus pornografischen Magazinen und Disney-Cartoons in diese Mixed-Media-Arbeiten. Parallel dazu schuf sie Installationen mit Text, Stoff und anderen Materialien, die sich kritisch mit Stereotypen zu Sexismus und Terrorismus auseinandersetzten. Seit den 2010er Jahren hat Amer ihr Spektrum um Skulptur erweitert. Zuletzt entstanden zudem porträthafte Gemälde aus Faden und Acryl, in denen sie Darstellungen weiblicher Gesichter mit Zitaten und Slogans zur Stärkung von Frauen (oder zu männlichen Ängsten vor ihrer wachsenden Macht) überlagert.“

https://www.artbasel.com/stories/ghada-amer?lang=en
(Zuletzt aufgerufen am 07.April 2026)

»[…] In meiner künstlerischen Arbeit geht es um Frauen – nicht um französische oder arabische Frauen, sondern um alle, denn es ist ein universelles Anliegen, ein gemeinsamer Kampf.«
(Ghada Amer)

https://ghadaamer.com/interview/interview-with-ghada-amer/
(Zuletzt aufgerufen am 07.April 2026)

»[…] my artistic work is about women; not French women or Arab women, but all women, because it is a universal cause and struggle.«
(Ghada Amer)

https://ghadaamer.com/interview/interview-with-ghada-amer/
(last accessed on April 7, 2026)

“A staunch supporter of women’s self-determination, Amer has tirelessly challenged moralistic attitudes that seek to suppress bodily autonomy since the early 1980s. The artist sees taboos against abortion and pornography – or the religious veil – as cut from the same cloth. These prohibitions suggest that women are not free to control their own bodies. Her resulting oeuvre has continuously championed that fundamental right. Early in her career, Amer began melding embroidery with painting to unite fine art and a craft associated with female makers. In the early 1990s, she incorporated stitched and drawn imagery of women from pornographic magazines and Disney cartoons into these mixed-media creations. Simultaneously, Amer created installations with text, fabric, and other materials that confronted stereotypes about sexism and terrorism. Since the 2010s, Amer has added sculpture to her growing list of mediums. And, most recently, she has made portrait-style paintings in thread and acrylic, layering illustrations of women’s faces with quotes and slogans about women’s empowerment (or men’s fears about their growing power.)”

https://www.artbasel.com/stories/ghada-amer?lang=en
(last accessed on April 7, 2026.)

ÓLAFUR ELIASSON

Kopenhagen 1967

50

The Island Series
1997

56-teilige Photoarbeit: C-Prints auf Aludibond (Neuprint 2021). 245 x 368 cm (Installation). Mit beiliegendem Künstleretikett, darauf mit Filzstift signiert und maschinenschriftliche Werkangaben. Die Rahmen jeweils rückseitig mit Galerieetikett, darauf maschinenschriftliche Werkangaben. Mit beiliegender Hängeanweisung. Exemplar A.P. neben einer Auflage von 3 Exemplaren. – Einzeln unter Glas gerahmt (Künstlerrahmen).

Photo work in 56 parts: chromogenic prints on aluminium composite panels (reprint 2021). 245 x 368 cm (installation). Signed in felt-tip pen and typewritten work details on an accompanying artist's label. Typewritten work details on a gallery label, affixed to the reverse of each frame. With accompanying hanging instructions. Artist Proof aside from an edition of 3. – Each framed under glass (artist's frame).

Provenienz *Provenance*
Tanya Bonakdar Gallery, New York;
The Margulies Collection, Miami

Ausstellungen *Exhibition*
Umeå/Schweden 1998 (Bildmuseet), Ólafur Eliasson. Photographs

Köln 1998 (Kunsthalle), MAI 98. Positionen zeitgenössischer Kunst seit den 60er Jahren

New York 1999 (Museum of Modern Art), Ólafur Eliasson. New Photography 14

Literatur *Literature*
Matthew Drutt/Diana Murphy (Hg.), Ólafur Eliasson. Photographs, Houston 2004, S. 43 mit Abb. und Abb. auf dem Buchtitel; Anna Engberg-Pedersen (Hg.), Studio Ólafur Eliasson. An Encyclopedia, Köln 2008, S. 355 mit Abb.; Katherine Hinds (Hg.), Martin Z. Margulies Collection, Vol. 2, Miami 2019, S. 204f. mit Abb.

€ 30 000 – 40 000

„Eliasson begann 1989 während eines jährlichen Sommerurlaubs in seiner Heimat Island zu photographieren. Auf diesen Reisen besuchte er seine Familie, bereiste das Land mit dem Auto oder wanderte durch das Hochland. In den Jahren 1991–92 wurde ihm klar, dass sich diese beiläufige Tätigkeit des Photographierens auf Reisen zu etwas konzeptionell Kohärenterem entwickeln ließe. Im Gegensatz zu seinen dreidimensionalen Arbeiten, die auf unzähligen Quellen basieren und daher einen eher universellen Charakter haben, handeln seine Photographien speziell von Islands Landschaft, ihren besonderen Gegebenheiten, ihrer Entwicklung und seiner Interaktion mit ihr. ‚Mir ist bewusst, dass Island in den Augen vieler Menschen ein sehr exotischer Ort ist, und ich glaube, der Grund dafür ist, dass Island tatsächlich sehr exotisch ist und insbesondere früher sehr exotisch war. Aus der Perspektive der überkultivierten und überbevölkerten westlichen Welt ist Island einer der wenigen Orte in Europa, der noch nicht vollständig ausgebeutet wurde und in seinen Highlands und Vulkangebieten eine extreme Schönheit birgt.‘ Tatsächlich besitzen Eliassons Bilder des Landes eine Schönheit, die oft trügerisch ist, denn wenn wir sie genauer und im Zusammenhang miteinander betrachten, zeugen sie von demselben konzeptuellen Interesse an Zeitlichkeit, Wahrnehmung und Räumlichkeit, das seine skulpturale Praxis bestimmt. [...]

Zeit, Entfernung, die Reise zu einem Ziel und der Blick auf einen Ort von einer nichteuklidischen Fläche aus vereinen sich in „The Island Series“ (1997), dem Werk, in dem Eliasson das Konzept der variierenden Maßstäbe und Formate innerhalb eines Rasters einführte. Die obersten Bildreihen wirken kurz und breit und betonen so unsere große Entfernung zum Horizont. In den folgenden Reihen werden die Bilder zunehmend höher und quadratischer, während sich die Inseln von flacheren, über dem Ozean liegenden Formen zu höheren entwickeln, die aus dem Wasser zu wachsen scheinen, den Bildrahmen ausfüllen und in den Vordergrund treten. Die unterste Bildreihe, in der die Inseln recht hoch sind, erinnert an Eliassons wiederkehrendes Interesse am Phänomen der Schwerkraft, da die großen Felsformationen die Illusion erwecken, auf der Wasseroberfläche zu schweben.“ (zit. nach: Matthew Drutt, Ólafur Eliasson. A Cultivated View, in: Ders. (Hg.), a.a.O., S. 11/13)

„Eliasson began taking pictures in 1989, on an annual summer vacation in his native Iceland. During these trips, he would visit family and travel around the country by car or hike through it‘s highlands. By 1991–92 he realized that this casual activity of photographing while touring could evolve into something more conceptually coherent. Unlike his three-dimentional work, which is based on myriad sources and is thus more universal in character, his photographs are specifically about Iceland’s terrain, it‘s particular conditions, it‘s develpoment, and his interaction with it. ‚I am aware that Iceland is a very exotic place in many people’s minds, and I think the reason for this is that Iceland in fact is, and in particular was, very exotic. Seen from the overcultivated and overpopulated Western world, Iceland is one of the few European spots that has not yet been completely exploited and holds an extreme beauty in it‘s highlands and volcanic areas.‘ Indeed, Eliasson’s images of the country have a beauty that is often deceptive, for as we examine them more closely and in relation to one another, they speak to the same conceptual interest in temporality, perception, an spatiality that govern his sculpural practice. [...]

Time, distance, the journey toward something, and the view of a location from an non-Euclidean surface all come together in „The island series“ (1997), which is the work in which Eliasson introduced the idea of shifting scale and format within the grid. The top few rows of pictures are short and wide in appearance, emphasizing our great distance from the horizon. In succeding rows, the picture are progressively taller and squarer, as the islands evolve from being flatter and lying accross the ocean to being taller and appearing to grow out of it filling the picture frame and procceding into the foreground. The bottom row of pictures, in which the islands are quite tall, bring to mind Eliasson’s recurring interest in the condition of gravity, as the large rock formations give the illusion of floating on the surface of the water.“ (quoted from: Matthew Drutt, Ólafur Eliasson. A Cultivated View, in: Idem (ed.), op. cit., pp. 11/13.)

GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

51

Liegende
1964

Bronze. Höhe 39 cm, Breite 99 cm. Auf der Plinthe links mit dem Künstlersignum, am Plintenrand links mit dem Gießerstempel „GUSS BARTH BERLIN“ und der Bezeichnung „A“ versehen. – Mit lebendiger, dunkelbrauner Patina. – Selten, eines von nur zwei Exemplaren.

Rudloff 830; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze 615

Wir danken der Bildgießerei Richard Barth, Rinteln, für freundliche Hinweise.

Bronze. Height 39 cm, width 99 cm. Artist's mark on left side of plinth, foundry mark „GUSS BARTH BERLIN“ and inscription „A“ on left edge of plinth. – Vivid dark brown patina. – Rare, one of only two casts.

We would like to thank Bildgießerei Richard Barth, Rinteln, for their kind information.

Provenienz *Provenance*
Galerie Lempertz Contempora; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (dort Anfang der 2000er Jahre erworben); Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1969 (Galerie Nierendorf), Gerhard Marcks – zum achtzigsten Geburtstag, Kat. Nr. 36 mit Abb.

Literatur *Literature*
Gerhard-Marcks-Stiftung, Katalog Sammlung Bremen, 1971, Kat. Nr. 202

€ 35 000 – 45 000

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

52

Männerbildnis (Selbstbildnis) Um 1916–1920

Aquarell und Rohrfederzeichnung auf handgeschöpftem Bütten mit Wasserzeichen (zwei Tulpen im Kreis). 49 x 30,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – In schöner, farbfrischer Erhaltung, mit zwei atelierbedingten Knicken und unauffälligen Randmängeln.

Mit einer Expertise von Martin Urban vom 2. Februar 1977.

Mit einer Bestätigung zur Aufnahme in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde nach den in Seebüll registrierten Expertisen von Martin Urban und Manfred Reuther bis 2016 (4.2.2025). Das Werk ist mit der Nummer Reg.-Nr. Fr.A.364 in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert.

Watercolour and reed pen drawing on hand-made laid paper with watermark (two tulips in a circle). 49 x 30.3 cm. Framed under glass. Unsigned. – Fine, colour-fresh condition, with two studio-related creases and inconspicuous marginal defects.

With an expert report by Martin Urban dated 2 Feb. 1977.

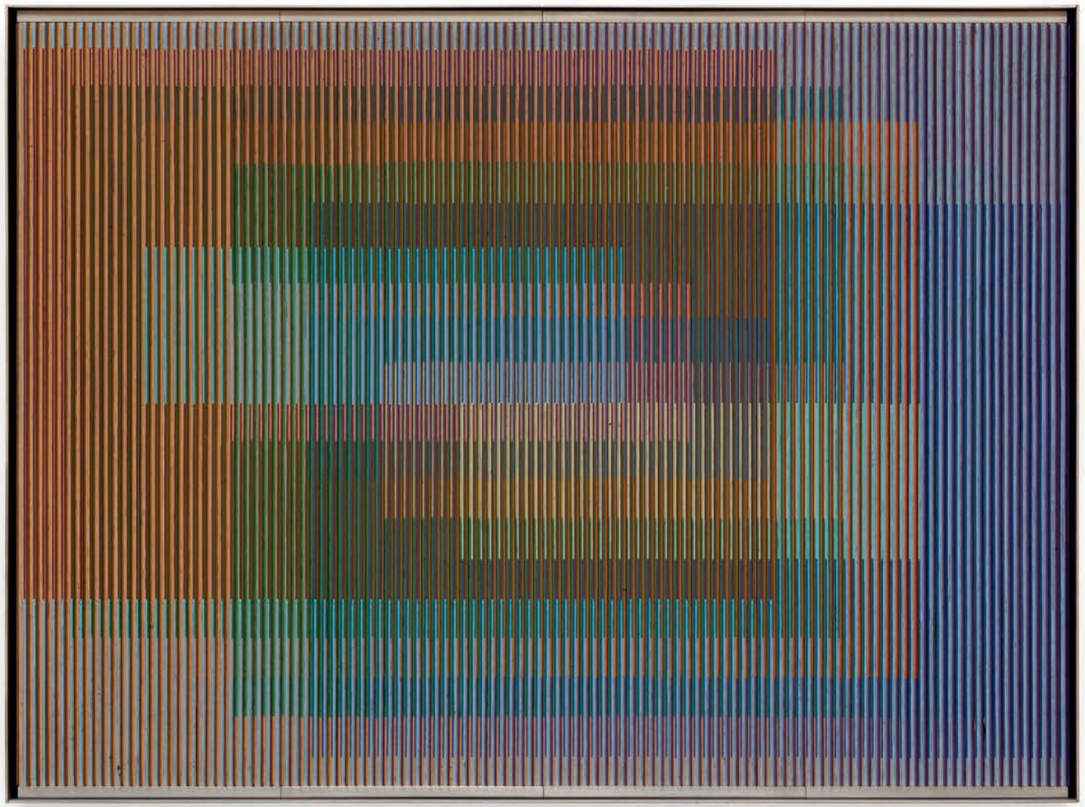
With a confirmation for inclusion in a future catalogue raisonné of the watercolours and drawings by Emil Nolde; according to the expertise by Martin Urban and Manfred Reuther, registered in Seebüll until 2016 (4 Feb. 2025). The work is registered in the Seebüll Ada and Emil Nolde Foundation with the reg. no. Fr.A.364.

Provenienz *Provenance*
Galerie Valentien, Stuttgart (mit rückwärtigem Etikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 60 000

CARLOS CRUZ-DIEZ

Caracas 1927 – 2019 Paris



53

Physichromie No. 548
1971

Acryl auf Karton, Kunststoff-Lamellen, auf Holz in Aluminiumkasten. 60,5 x 81,5 x 6,5 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'PHYSICHROMIE No. 548 CRUZ-DIEZ PARIS, AVRIL 1971' sowie mit Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Atelier Cruz-Diez, Paris, registriert.

Acrylic on card, plastic inserts, on wood in aluminium case. 60.5 x 81.5 x 6.5 cm. Signed, dated, titled and inscribed 'PHYSICHROMIE No.548 CRUZ-DIEZ PARIS, AVRIL 1971' verso on wood and with dimensions. – Minor traces of age.

The present artwork is registered in the archives of Atelier Cruz-Diez, Paris.

Provenienz *Provenance*
Galerie Denise René/Hans Mayer, Krefeld (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000

FRANZ WEST

1947 – Wien – 2012

54

Ohne Titel
1988

Pappmaché, Kunststoff und Metal, teils farbig gefasst Ca. 34 x 50 x 33 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Paper maché, plastic and metal, partly polychrome painted Approx. 34 x 50 x 33 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
David Zwirner, New York (1998) (mit Registriernummer auf der Rechnung); Privatsammlung, Belgien

€ 30 000 – 50 000

„ […] In logischer Konsequenz führt dies dazu, daß West – nachdem er auch schon in der ersten Hälfte der achtziger Jahre einzelne Werke geschaffen hatte, die nicht mehr unbedingt zur Benutzung vorgesehen sind – ab 1985 das künstlerische Potential der autonomen Skulptur befragt. Aus denselben Materialien wie die Paßstücke, nämlich aus Papiermaché, Polyester und Gips beziehungsweise einem Gemisch aus diesen Substanzen, in welche – wie auch schon bei den Paßstücken – diverses »Gerümpel« als Halt gebende Stützen eingearbeitet wird, entstehen nun abstrakte Formationen. Deren Oberflächen gestaltet West anfangs monochrom, später werden sie von ihm selbst oder von anderen Künstlern bemalt. Auf Sockeln als Bodenskulpturen oder Wandreliefs präsentiert, sind diese Werke wie autonome Plastiken zu rezipieren. Während das Konzept der Paßstücke und Möbel vorsieht, physisches, psychisches und mentales Empfinden und Erleben auch durch körperliche Erfahrungen – die dem Benutzungsvorgang inhärent sind – zu modellieren, sind diese Objekte als Anstoß und Vehikel für Prozesse konzipiert, die nicht mehr unmittelbar an körperliche Erfahrungen gebunden sind. Anhand dieser Arbeiten untersucht West nun die bei der Rezeption von Kunstwerken ausgelösten psychischen und geistigen Vorgänge. In diesem Zusammenhang umkreist er auch die Frage nach Funktion und Legitimität des autonomen Kunstwerks.“

Eva Badura-Triska, Skulpturen, Installationen und Environments 1985–1995,
in: Franz West, Proforma, Ausst.Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
u.a., Kassel 1995, S.191/192

“[…] In logical consequence, this led West – after he had already created individual works in the first half of the 1980s that were no longer necessarily intended for use – from 1985 onwards to explore the artistic potential of autonomous sculpture. Abstract formations now arise from the same materials as his so-called ‘fitting pieces’, namely papier-mâché, polyester, and plaster, or a mixture of these substances, into which – as with the ‘fitting pieces’ – various ‘junk’ is incorporated as supportive structures. While West initially designed their surfaces in monochrome, they are later painted by him or by other artists. Presented on pedestals as floor sculptures or as wall reliefs, these works are to be understood as autonomous sculptures. While the concept of the ‘fitting pieces’ and furniture foresees modelling physical, psychic, and mental perception and experience also through bodily experiences – which are inherent in the process of use – these objects are conceived as impulses and vehicles for processes that are no longer directly bound to bodily experiences. With these works, West now examines the psychic and mental processes triggered by the reception of artworks. In this context, he also circles around the question of the function and legitimacy of the autonomous artwork.”

*Eva Badura-Triska, Skulpturen, Installationen und Environments 1985–1995,
in: Franz West, Proforma, exhib.cat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
et al., Kassel 1995, p.191/192*

FRITZ WINTER

Altenbögge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

55

Nach unten
1951

Öl auf Leinwand. 90,3 x 140 cm. Gerahmt. Unten rechts signiert und datiert 'FWinter 51'. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Nach unten FWinter 51'. – In guter Erhaltung.

Lohberg 1066

Oil on canvas. 90.3 x 140 cm. Framed. Signed and dated 'FWinter 51' lower right. Signed, dated and titled 'Nach unten FWinter 51' verso on canvas. – Very good condition.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Süddeutschland

Literatur *Literature*
Fritz Winter. Werke aus den Jahren 1949 bis 1956 (Katalog Marbach), Bern 1968, Nr. 238 mit Abb.

€ 50 000 – 70 000

Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtssinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffenheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.
Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt. Der Bieter bestätigt mit seiner Registrierung, dass er auf eigene Rechnung handelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltszuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 27 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 800.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 22 % (Differenzbesteuerung).
Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.
Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird auf den Zuschlagspreis und das Aufgeld die gesetzliche Umsatzsteuer von 7% bei Kunstgegenständen sowie Sammlungsstücken und 19% bei allen anderen Objekten (einschließlich Antiquitäten und Fotografien) berechnet (Regelbesteuerung).
Wird ein regelbesteuertes Objekt an eine Person aus einem anderen Mitgliedsstaat der EU, die nicht Unternehmer ist, verkauft und geliefert, kommen die umsatzsteuerrechtlichen Vorschriften des Zielstaates zur Anwendung, § 3c UStG.
Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Bei Zahlungen über einem Betrag von € 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von € 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Eine Zahlung mit Kryptowährungen ist möglich. Die Rechnung wird per E-Mail übermittelt, es sei denn, der Ersteigerer äußert den Wunsch, diese per Post zu erhalten. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Durch die Änderung können zusätzliche Gebühren anfallen. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadenersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, Kunstversteigerinnen

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 para. 3 sentence 1 of the *Handelsgesetzbuch* (the Commercial Code). as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods and are sold as seen.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.
The used items are sold in public auction in which the bidder/buyer can participate in Person. The legal stipulations concerning the sale of consumer goods are not to be applied according to § 474 para. 1 sentence 2 of the *Bürgerliches Gesetzbuch* (the Civil Code, „BGB").

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due dilligence according to §§ 41 ff. of the *Kulturgutschutzgesetz* (the Cultural Property Protection Act) are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 of the *Geldwäschegesetz* (the Money Laundering Act, "GWG"). **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d BGB) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing. By registering, the bidder confirms that they are acting on their own behalf and on their own account.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 800,000 a premium of 27 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 22 % (plus VAT) on any amount surpassing € 800,000 (margin scheme).
On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.
On lots which are characterised by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 7 % on the hammer price and the buyer's premium on works of art and collector's items and 19% on all other objects (including antiquities and photography – regular scheme).
To lots characterized by an R which are sold and send to a private person in another EU member state, the VAT legislation of this member state is applied, § 3c of the *Umsatzsteuergesetz* (VAT-Act).
Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 of the *Urheberrechtsgesetz* (Act on Copyright and Related Rights), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. For payments which amount to € 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 GWG. This applies also to cases in which payments of € 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. We accept payment by cryptocurrencies. The invoice will be send by email unless the buyer asks Lempertz to send them by mail. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Additional fees may apply for the alteration. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein, sworn public auctioneer
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, auctioneers

Conditions de vente aux encheres

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d'après l'art. 383, § 3, phr. 1 du *Handelsgesetzbuch* (code de commerce) en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s'il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d'erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l'élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l'état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d'occasion. Tous les objets étant vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d'anéantir ou de réduire d'une manière non négligeable la valeur ou la validité d'un objet et qui sont exposées d'une manière fondée en l'espace d'un an suivant la remise de l'objet, Lempertz s'engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l'encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d'une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l'acquéreur que la totalité du prix d'achat payé. En outre, Lempertz s'engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d'inauthenticité établie. Les biens d'occasion sont vendus aux enchères publiques, auxquelles l'enchérisseur/l'acheteur peut participer en personne. Les règles relatives à la vente de biens de consommation ne s'appliquent pas, conformément à l'art. 474, § 1, phr. 2, du *Bürgerliches Gesetzbuch* (code civil, „BGB").

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d'un vice, d'une perte ou d'un endommagement de l'objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d'une autre manière tout comme une violation des obligations de dilligence les art. 41 et suivants du *Kulturgutschutzgesetz* (Loi sur la protection des biens culturels) sont exclues dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d'admission dans une de ses vente. En articulier lorsque l'identification du candidat acheteur ne peut pas etre suffisamment bien établie en virtue de l'art. 3, § 1 du *Geldwäschegesetz* (Loi sur le blanchiment d'argent, „GWG"). **Enchères en présence de l'enchérisseur :** L'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identé. Si l'enchérisseur n'est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. **Enchères en l'absence de l'enchérisseur :** des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d'Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L'objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d'ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d'ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l'objet dans le cadre de ventes par correspondance (art. 312b-d BGB) ne s'appliquent pas ici. **Enchères par téléphone :** l'établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l'enchérisseur accepte que le déroulement de l'enchère puisse être enregistré. **Placement d'une enchère par le biais d'Internet :** ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l'enchérisseur s'est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit. En s'enregistrant, l'enchérisseur confirme qu'il agit pour son propre compte et en son nom propre.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L'adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l'adjudication ou la refuser s'il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l'art. 3, § 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjugé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l'adjudication. Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l'adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. L'adjudication engage l'enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l'enchérisseur est lié à son enchère jusqu'à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d'enchères par écrit, s'il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Sur le prix d'adjudication , une commission de 27 % est ajoutée, majorée de 19 % de TVA calculés uniquement sur cette commission. Pour les montants dépassant 800 000 €, la commission est réduite à 22 % (régime de la marge bénéficiaire).
Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l'importation seront calculés.
Pour les lots caractérisés par un R, la TVA légale de 7 % est appliquée sur le prix d'adjudication et la commission pour les œuvres d'art et objets de collection, et de 19 % pour tous les autres objets (y compris les antiquités et les photographies – régime normal).
Les position de catalogue caractérisée par R, qui sont vendu et livrée a un pays membre de l'UE par un particulier, sont soumis à la loi de T.V.A de ce pays, art. 3c du *Umsatzsteuergesetz* (Loi sur la TVA).
Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Pour les œuvres d'art originales dont l'auteur est encore vivant ou décédé depuis moins de 70 ans (art. 64 du *Urheberrechtsgesetz* (Loi sur le droit d'auteur, „UrhG")), des frais seront facturés à hauteur de 1,8 % sur le prix du marteau en compensation du droit de suite à acquitter conformément à l'art. § 26 UrhG. Dans le cas d'un paiement s'élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le l'art. 3 GWG de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'oeuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous acceptons le paiement en cryptomonnaie. La facture est transmise par courrier électronique, à moins que l'adjudicataire ne demande de la recevoir par courrier postal. Tout demande de réécriture d'une facture, par. ex. à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. La réécriture peut entraîner des frais supplémentaires. La description est établie sous réserve d'une identification précise (art. 1, § 3 GWG) du candidat acheteur ou d'une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque moin. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l'exécution du contrat d'achat ou, après fixation d'un délai, exiger des dommages- intérêts au lieu d'un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l'acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l'agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n'est responsable des objets vendus qu'en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu'après réception du paiement intégral. L'expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l'adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l'adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d'adjudication sera facturé par an pour les frais d'assurance et d'entreposage.

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La lois pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure inaffectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, commissaire-priseurs

LEMPERTZ
1845

Aufträge für die Auktionen 1291/1292
Moderne/Zeitgenössische Kunst, 5./6. Juni 2026

Absentee Bid Form auctions 1291/1292
Modern/Contemporary Art, 5/6 June 2026

Katalog Nr. *Lot*	Titel (Stichwort) *Title*	Gebot bis zu € *Bid price €*

Die Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, als andere überboten werden müssen. Die Aufträge sind bindend, es gelten die eingetragenen Katalognummern. Das Aufgeld und die Mehrwertsteuer sind nicht enthalten. Der Auftraggeber erkennt die Versteigerungsbedingungen an. Schriftliche Gebote sollen einen Tag vor der Auktion vorliegen. **Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.**

The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction. ***The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).***

Name *Name*

Adresse *Address*

Telefon *Telephone* Fax E-Mail

Wir bitten um eine Kopie des Personalausweises *We ask for a copy of the identity card*

Datum *Date* Unterschrift *Signature*

Kunsthaus Lempertz KG
Neumarkt 3 D-50667 Köln T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6
info@lempertz.com www.lempertz.com
modern@lempertz.com contemporary@lempertz.com

Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Nadine Imhof, Linda Kieven
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com

☐ Fedex / Post (mit Versicherung)
☐ Spedition ☐ mit Versicherung
☐ ohne Versicherung ☐ Abholung persönlich

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthaus Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.

You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.

Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.

For information: Nadine Imhof, Linda Kieven
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com

☐ *Fedex / Post (with insurance)*
☐ *Shippers / Carriers* ☐ *With insurance*
☐ *Without insurance* ☐ *Personal collection*

Date and signature

Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 11; **(2)** 13; **(3)** 25; **(4)** 29, 30, 41, 46; **(5)** 1; **(6)** 34; **(7)** 38; **(8)** 23, 24; **(9)** 20, 21; **(10)** 33; **(11)** 15; **(12)** 50; **(13)** 51; **(14)** 42; **(15)** 47; **(16)** 37; **(17)** 49; **(18)** 31, 35, 45; **(19)** 12, 28; **(20)** 48; **(21)** 8; **(22)** 32; **(23)** 2, 3; **(24)** 52; **(25)** 9; **(26)** 36; **(27)** 10; **(28)** 17; **(29)** 4, 5, 6; **(30)** 19; **(31)** 39; **(32)** 40; **(33)** 18; **(34)** 43; **(35)** 14; **(36)** 55; **(37)** 27; **(38)** 26; **(39)** 22; **(40)** 44; **(41)** 16, 54; **(42)** 53; ; **(43)** 7

Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken.
www.lempertz.com/de/academy.html

Mehrwertsteuer *VAT*

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:
DE 279 519 593. *VAT No.*

Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:
Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:
- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro
- Photographien ab 15.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:
Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:
- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro
- Photographien ab 50.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt.
Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

Mit einem ‡ gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird. Für Objekte, die Elfenbein enthalten, kann keine Genehmigung in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes beantragt werden, da die Ausfuhr verboten ist.

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.

Exports to non-EU countries:
Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:
- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*
- *photographs more than 15,000 euros*

Export within the EU:
As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:
- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*
- *photographs more than 50,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.
If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted. For Objects made using ivory a licence for export outside of EU contract territory cannot be obtained because their export is prohibited.

Symbole *Symbols*

N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.
R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

N *Margin scheme plus additional import tax.*
R *Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.*

Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung" bzw. „bezeichnet" vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer.

are conscientiously noted. They are additions by the artists in their own hand. The works are listed as signed, monogrammed, dated if the signature was added by the artist in his or her own hand. Written marks are referred to as "Designation" or "Designated" if it is not certain whether they were added by the artist himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor.

Erhaltungszustand *Condition*

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt.
Farbabbildungen können vom Original abweichen.

Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.

Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Benutzung von Online-Bietplattformen *Use of online bidding platforms*

Bei Nutzung von Online-Bietplattformen, die von Drittanbieter betrieben werden, können zusätzliche Gebühren anfallen.

When using online bidding platforms operated by third-party providers, additional fees may apply.

Bitte registrieren Sie sich für Online-Gebote 48 Stunden vor der Auktion auf www.lempertz.com.
For online bidding, please register 48 hours prior to the auction on www.lempertz.com.

DROUOT.com Live

Sie finden unsere Auktionen auch auf Drouot Live.
You find our auctions also on Drouot Live.

Filialen *Branches*

Berlin
Mag. Alice Jay von Seldeneck
Irmgard Canty M.A.
Christine Goerlipp M.A.
Nelly Feldheim
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*
Claire Mulders M.A.
Hélène Robbe M.A.
Pierre Nachbaur M.A.
Lempertz, 1798, SA/NV
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

München *Munich*
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
Emma Bahlmann
Katharina Upmeyer M.A.
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

Photographie *Photography*
Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*
TheissenKopp GmbH, Monheim am Rhein

Layout
KA.E Kommunikationsdesign, Köln

Übersetzung *Translation*
Michael Wetzel, Anna Taylor

Druck *Print*
TheissenKopp GmbH, Monheim am Rhein

Auktionator/in *Auctioneer*

Isabel Apiarius-Hanstein M.A.

Prof. Henrik R. Hanstein

Dr. Takuro Ito

Katalogbearbeitung *Catalogue*

Dr. Klaus Lange
T+49.221.925729-31
lange@lempertz.com

Nina Beyer M.A.
T+49.221-925729-76
beyer@lempertz.com

Dr. Nicole Hartje-Grave
T+49.221.925729-95
hartje-grave@lempertz.com

Dr. Mechthild Potthoff
T+49.221.925729-32
potthoff@lempertz.com

Benjamin Schumann M.A.
T+49.221.925729-29
schumann@lempertz.com

Leonard Stühl M.A.
T+49.221.925729-86
stuehl@lempertz.com

Dr. Christine Nielsen
T+49.221.925729-56
nielsen@lempertz.com

Claire Mulders M.A.
mulders@lempertz.com

Nelly Feldheim
feldheim@lempertz.com

Pierre Nachbaur M.A.
nachbaur@lempertz.com

PRIVATE SALES

Sie möchten Ihre Kunstwerke diskret und zugleich erfolgreich auf dem internationalen Kunstmarkt veräußern?

Wir beraten Sie bei der PRIVATEN VERMITTLUNG von Kunstwerken. Lempertz kann auf ein internationales Netzwerk von Sammlern, Händlern und Institutionen zurückgreifen, um Ihre Kunstwerke erfolgreich an Interessenten zu vermitteln.

privatesales@lempertz.com

SCHMUCK UND UHREN
AUKTION 19. MAI 2026, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 4. – 6. Mai, München; 15. Mai – 18. Mai, Köln

HERMÈS TASCHEN AUS ZWEI PRIVATEN SAMMLUNGEN, LOTS 178-181.

SILBER KUNSTGEWERBE
DIE SAMMLUNG RALF JENA
AUKTION 20. MAI 2026, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 4. – 6. Mai, München; 15. – 19. Mai, Köln

SELTENER VERWANDLUNGSTISCH VON DAVID ROENTGEN

Neuwied, um 1775 – 80. Rosenholz, Tulpenholz, Buchsbaum, Obsthölzer, Ahorn, zum Teil gefärbt, vergoldete Bronze. H 78, B 94, T 45 cm. SCHÄTZPREIS / *ESTIMATE:* € 120 000 – 180 000

ALTE MEISTER UND 19. JAHRHUNDERT
AUKTION 21. MAI 2026, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 4. – 6. Mai, München; 15. Mai – 20. Mai, Köln

BERNARD VAN ORLEY Portrait eines Edelmannes
Öl auf Holz. 54 x 40 cm.. SCHÄTZPREIS / *ESTIMATE:* € 100 000 – 150 000

PHOTOGRAPHIE
AUKTION 5. JUNI 2026, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 11./12. Mai, Berlin;
30. Mai – 3. Juni (4. Juni nach Vereinbarung), Köln

IRVING PENN Father kneeling with seated child, Cuzco, Peru, 1948
Vintage, Gelatinesilberabzug 1949. 20 x 19,1 cm (25,3 x 20,1 cm). SCHÄTZPREIS / *ESTIMATE:* € 15 000 – 20 000

BIAF[34]

Biennale
Internazionale
dell'Antiquariato
di Firenze

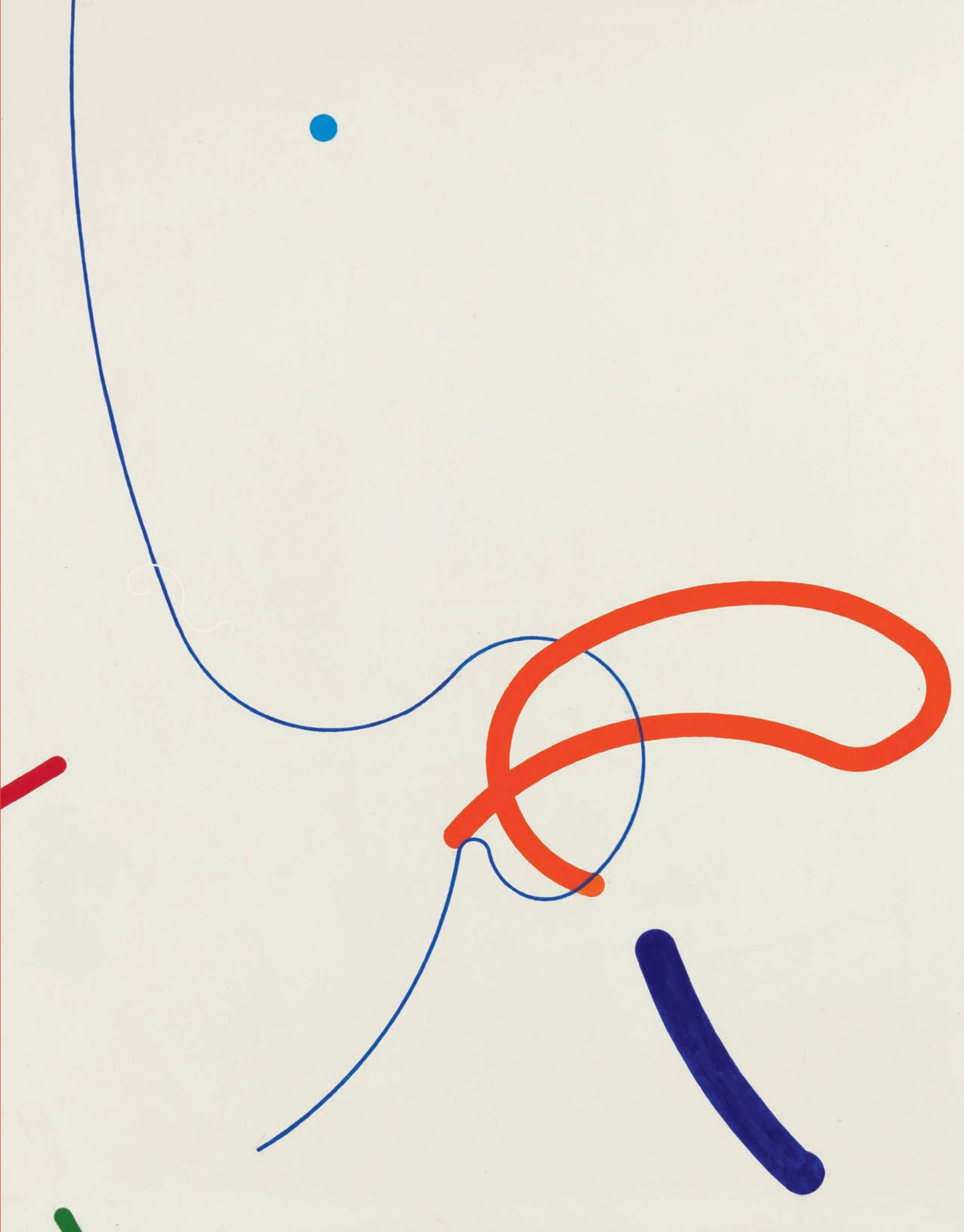
26 September
4 October 2026

Florence
Palazzo Corsini
Lungarno Corsini

Preview
Friday, 25th September

LA GRANDE MOSTRA DELL'ARTE ITALIANA

@biennalefirenze *info@biennaleantiquariato.it*

Under the patronage of REGIONE TOSCANA

www.biaf.it